~~Id. VIII. 20. b.~~

Q. art. o 95/2

HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI.

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie; aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungs-Wissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Alexander von Humboldt, Kosmos.

ZWEITER BAND.

D. FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI

seit Constantin dem Grossen.

Zweite Auflage

unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt

von

Dr. Jacob Burckhardt.

Zweiter Band.

BIBLIOTHECA CIVITATIS BABENBERGENSIS.

BERLIN.
VERLAG VON DUNCKER UND HUMBLOT.
1847.

Staatl. Bibliothek
Bamberg

VORWORT

ZUM ZWEITEN BANDE.

Von den im vorliegenden Bande behandelten Abschnitten hat derjenige über die nordische Kunst des XV. Jahrhunderts die meiste Veränderung erlitten. Eine Menge Bilder flandrischer und deutscher Schule sind seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches theils neu entdeckt, theils neu benannt worden, sodass die Charakteristiken mehrerer bedeutender Maler theils bereichert, theils umgestaltet werden. Ich bin dabei mit aller Behutsamkeit zu Werke gegangen und habe mich mehrmals mit blosser Aufzählung und Beschreibung der Werke begnügt, so nahe die Versuchung lag, von den mir bekannten Bildern aus zu allgemeinern Betrachtungen überzugehen. Auf einem Gebiete wo noch so vieles in Frage steht, darf man viel eher ermüdend und wahr, als unterhaltend und unwahr sein. Letzteres ist ohne Vergleich leichter.

Auch die Abschnitte über die Historienmalerei des XVII. Jahrhunderts sind bedeutend vermehrt worden, doch würde ich dieselben, wenn der Raum nicht gedrängt hätte, gerne noch weiter ausgedehnt haben.

Aus demselben Grunde mussten die Nachträge auf das Nothwendigste beschränkt werden. Auch konnten wir für dieselben eine in der Allgem. Preuss. Zeitung (1847, Nr. 185 und 186) erschienene dankenswerthe Beurtheilung des ersten Bandes, von Hrn. Legationsrath Dr. A. von Reumont, nicht mehr benutzen. Dieselbe enthält, wie man diess von der Belesenheit des geehrten Hrn. Verfassers nicht anders erwarten kann, viele schätzbare bibliographische Nachweisungen kleinerer italienischer Localmonographien, hauptsächlich über die Künstlergeschichte, welche letztere indess von vorn herein ausserhalb unserer Aufgabe lag, wie wir denn auch aus der Kunstliteratur absichtlich nur die nothwendigsten und am meisten verbreiteten Hülfsmittel erwähnt haben. Dagegen hat der Hr. Verf. keine von jenen schwierigen Fragen aus der Geschichte des Styles berührt, deren völlige Lösung wir auf das Dankbarste annehmen würden. Beiläufig machen wir auf einen Irrthum aufmerksam, dessen Berichtigung Ihm nur erwünscht sein kann. Er hat nämlich (S. Allg. Preuss. Zeitg. 1847, No. 186, Feuilleton, Col. 2) die figürlichen Darstellungen auf den byzantinischen Bronzethüren in S. Marco in Venedig, an den Domen von Amalfi, Salerno etc. (ehemals auch an S. Paul bei Rom) für Reliefs gehalten, während es vielmehr flache Niellen sind, welche nur wo die Silberfüllung fehlt, hie und da ein reliefartiges Ansehen gewinnen.

Berlin, den 8. Juli 1847.

Jac. Burckhardt.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

Zweiter Abschnitt des dritten Buches: Italien. Meister des XVI. Jahrhunderts.

VI. Capitel. Meister von Siena und Verona 1

VII. Capitel. Coreggio und seine Schüler 8

VIII. Capitel. Die Schulen von Venedig 24

IX. Capitel. Verfall der Kunst, die Manieristen 73

Dritter Abschnitt. Die Kunst diesseits der Alpen im XV. Jahrh.

Vorbemerkung . 86

I. Capitel. Die altflandrische Schule 92

II. Capitel. Die nordische Kunst des XV. Jahrhunderts unter flandrischem Einfluss 145

Vierter Abschnitt. Die Kunst diesseits der Alpen und in Spanien im XVI. Jahrhundert.

Vorbemerkung . 198

I. Capitel. A. Dürer, seine Schüler und Nachfolger . . . 203

II. Capitel. Sächsische Maler 251

III. Capitel. Oberdeutsche Schulen 265

IV. Capitel. Rheinische und westfälische Schulen 296

V. Capitel. Niederländische Schulen 307

VI. Capitel. Die ausseritalienische Kunst des XVI. Jahrhunderts unter italienischem Einfluss 322

VIERTES BUCH.

Seite

Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufen ins XVIII.

Vorbemerkung . 344

Erster Abschnitt. Historienmalerei.

I. Capitel. Italienische Eklektiker 353

II. Capitel. Italienische Naturalisten 381

III. Capitel. Niederländische und deutsche Historienmalerei . 395

A. Schule von Brabant 396

B. Holländische Schule 420

C. Nachfolger der italienischen Kunst etc. etc. . . . 433

IV. Capitel. Spanische Schulen 438

V. Capitel. Französische und englische Historienmalerei . . 466

Zweiter Abschnitt. Cabinetmalerei.

I. Capitel. Die Genremalerei 482

II. Capitel. Die Landschaftmalerei 519

III. Capitel. Thiermalerei, Stillleben etc. 557

FÜNFTES BUCH.

Uebersicht der neuern Kunstentwicklungen.

I. Capitel. Classische Periode 564

II. Capitel. Die neuere Kunst seit der romantischen Periode 578

Fortsetzung des zweiten Abschnittes
im dritten Buche:

Die italienische Kunst im XVI. Jahrhundert.

Sechstes Capitel.

Meister von Siena und Verona.

§. 192. Es ist oben berichtet worden, wie die im XV. Jahrh. tief gesunkene Schule von Siena durch Anschluss an die ihr innerlich verwandte umbrische Schule ein neues Lebensprincip zu gewinnen suchte, und wie diess einigen Malern zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, namentlich dem Jacopo Pacchiarotto in ansprechender Weise gelang (I., 485). Um jedoch die sienesische Kunst auf die Höhe des XVI. Jahrh. zu heben, bedurfte es eines bedeutenden Impulses, hauptsächlich eines Meisters, welcher die ganze künstlerische Durchbildung seiner Zeit in sich aufgenommen hatte.

Ein solcher Meister fand sich in dem Lombarden Gianantonio Razzi, gewöhnlich il Sodoma (eigentlich Sodona) genannt (geb. etwa 1480, gest. 1549), einem Maler, der zu den anziehendsten seiner Zeit gehört. Sodoma war aus Vercelli gebürtig und scheint unter dem Einfluss des Leonardo da Vinci gebildet worden zu sein; er liess

sich nachmals in Siena nieder und wurde Bürger dieser Stadt. Er hat in seinen Figuren, besonders den weiblichen, viel Verwandtes mit dem Style des Leonardo, eine Anmuth, Zartheit und Süssigkeit, dabei zugleich einen Ernst und eine Innigkeit, wie sie vielleicht bei keinem andern wiedergefunden wird; wäre das Schönheitsgefühl dieses Künstlers von grösserer Ausdauer gewesen, erschiene er nicht zuweilen in der Zeichnung seiner Figuren, in der Anordnung der Gruppen etwas mangelhaft, so müsste er als einer der ersten Künstler aller Zeit bezeichnet werden. Die
1. frühesten bekannten Arbeiten Sodoma's (um 1502) sind sechsundzwanzig wohlerhaltene Wandgemälde aus der Geschichte des heil. Benedict im Kloster S. Uliveto maggiore (unweit der Strasse von Siena nach Rom), wo bereits Luca Signorelli einige Gemälde ausgeführt hatte; hier erscheint er noch ziemlich strenge und mit einem eigenthümlichen
2. Bestreben für Charakteristik. Bald darauf malte er in dem Refectorium des nahen Klosters S. Anna in Creta das Wunder von den fünf Broden, welches ebenfalls noch erhalten ist. Später malte er unter Julius II. in Rom. Seine Arbeiten im Vatican wurden jedoch bald wieder, bis auf einige Arabesken und Zwischenfelder an den Dek-
3. ken, vernichtet, um für Raphael Platz zu gewinnen. Erhalten sind einige Wandmalereien in der Farnesina, wo er in einem Zimmer des Obergeschosses die Hochzeit des Alexander mit der Roxane und den Alexander im Zelte des Darius malte. Hier sieht man schon die reizendsten, anmuthvollsten Weibergestalten und eine Menge lieblicher kleiner Genien, während manches Einzelne noch den minder sicheren und seiner Mittel kundigen Künstler zeigt.

Bedeutender erscheint Sodoma in seinen späteren Ar-
4. beiten zu Siena. Sein Meisterwerk ist hier in der Kirche S. Domenico, in der Kapelle der heil. Catharina von Siena, enthalten. An der Altarwand dieser Kapelle stellte er auf der einen Seite die heil. Catharina in der Verzückung dar, während ihr Gott-Vater mit der Maria und dem Christus-

kinde erscheint; hier sieht man mehrere unbeschreiblich
schöne Engelknaben. Auf der andern Seite des Altars malte
Sodoma die Heilige in Ohnmacht, von einer Klosterfrau
unterstützt, während Christus über ihr vorüberschwebt.
Dies Bild vornehmlich zeigt die höchste Meisterschaft und
eine wunderbare Schönheit des Schmerzes in der Gestalt
und in den Gesichtszügen der heil. Catharina. Ein drittes
Bild auf der einen Seitenwand derselben Kapelle, ist in der
Composition unbedeutend, in einzelnen Gestalten aber auch
nicht minder trefflich.

Eine zweite, sehr bemerkenswerthe Arbeit führte 5.
Sodoma in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Bernardino
zu Siena, in Gemeinschaft mit Pacchiarotto und
einem andern Sieneser, Beccafumi, aus. In dieser Kapelle
wurde die Geschichte der Maria, in überlebensgrossen
Figuren, in mehreren, durch eine leiche Pilasterarchitektur
gesonderten Bildern dargestellt. Der grösste
Theil dieser Werke rührt vom Sodoma her; sein edler
milder Geist geht durch das ganze Werk und erhebt auch
die Gemälde seiner Mitarbeiter in seine eigenthümliche
Sphäre. Die vorzüglichsten von Sodoma's Gemälden sind
hier der Besuch der Maria bei der Elisabeth und die Himmelfahrt
Mariä. — Ausserdem sind verschiedene Wandmalereien 6.
Sodoma's im öffentlichen Pallaste von Siena, sowie Altarbilder
und Fresken in verschiedenen andern Kirchen der
Stadt, erhalten. (Eine Kreuzabnahme, vom Jahre 1513, 7.
in S. Francesco; Fresken, u. a. der heil. Jacobus auf sprengendem
Ross, als Sieger über die Saracenen, in S. Spirito;
eine Anbetung der Könige in S. Agostino; ausserdem Einzelnes
an Häusern und an dem Stadtthor von S. Viene.)
Sonst sind seine Arbeiten in den Sammlungen nicht eben
häufig; und dieser Umstand vorzüglich hat es wohl verursacht,
dass Sodoma durchaus nicht nach Verdienst bekannt
ist*). Einiges Vorzügliche von ihm ist in den florentini-

*) Auch die schnöde Ungerechtigkeit Vasari's, welcher in der

8. schen Galerieen vorhanden, mamentlich ein heil. Sebastian
in der Galerie der Uffizien; diese Figur ist in den edelsten
Verhältnissen gezeichnet, nur sehr streng in der Färbung,
während ein besonderer Vorzug seiner Werke sonst in dem
warmen und weichen Colorit besteht. Der Schmerzens-
ausdruck im Gesichte dieses Heiligen ist wiederum von der
9. rührendsten Schönheit. Eine Auferstehung in dem Studj
zu Neapel zeichnet sich durch herrliche Engelgestalten und
10. höchst lebendige Darstellung aus. Die für Agostino Chigi
gemalte Lucretia, eine überaus schöne, selbst Raphaels
würdige Gestalt, befindet sich im Besitz des k. hannöver-
11. schen Gesandten, Hrn. Comthur v. Kestner in Rom. Eine
Geisselung Christi, von der Mauer auf Leinwand überge-
12. tragen, in der Akademie von Siena. Ein treffliches Opfer
13. Abrahams in der Kapelle des Campo Santo in Pisa. Ein
todter Christus zwischen seinen Angehörigen, etwas roh
ausgeführt aber von grandiosem Schwung, im Berliner Mu-
14. seum, und eine reizende, sehr tüchtig gemalte Madonna,
im Pallast Borghese zu Rom, werden ebenfalls Sodoma zu-
geschrieben.

Schüler des Sodoma waren Michelangelo Anselmi,
genannt: Michelangelo da Siena, und Bartolommeo
Neroni, der gewöhnlich den Namen Maestro Riccio
15. führt. Von letzterem zwei grosse Gemälde in der Siene-
ser Akademie, die schon den Einfluss florentinischer Manier
zeigen und nur noch einzelne Erinnerungen an Sodoma
enthalten.

Als Mitarbeiter des Sodoma in dem Oratorium von
S. Bernardino nannte ich den Sieneser Domenico Becca-
fumi, welcher den Beinamen Meccherino führt. In jenen
Werken nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses
16. Meisters auf erfreuliche Weise; ebenso ist auch in der Sie-

einzigen Biographie Sodoma's entweder seinen persönlichen Hass oder den seines Berichterstatters sprechen lässt, hat dem Ruhme des Künstlers grossen Schaden gethan.

neser Akademie ein schönes und grossartiges Altarbild von ihm vorhanden. In späteren Werken erscheint dieser Künstler jedoch ungleich flacher; er präsentirt nur die schönen äusseren Formen, die er von den Florentinern gelernt hat, malt indess stets mit hellen und dauerhaften Farben, so dass diese Werke (deren namentlich im öffentlichen Pallast zu Siena vorhanden sind) wenigstens eine angenehme Wirkung auf das Auge hervorbringen. Zu den interessantesten 17.
Arbeiten aus Beccafumi's späterer Zeit gehören die eigenthümlichen Darstellungen auf dem Fussboden des Sieneser Domes (im Chor), welche mosaikartig aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzt und mit niello-artigen Schattenstrichen versehen sind. Aeltere Arbeiten dieser Art im Sieneser Dome (dem sie ganz eigenthümlich sind) sind nur in einfacher, dem Niello zu vergleichender Weise gezeichnet.

Ich beschliesse die Reihe dieser sienesischen Künstler mit dem Baldassare Peruzzi (1481—1536), der zwar eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Baukunst einnimmt (er ist einer der vorzüglichsten neueren Architekten), jedoch auch unter den Malern eine ehrenvolle Erwähnung verdient. Sein Entwickelungsgang in der Malerei ist ähnlich wie der seiner sienesischen Zeitgenossen. So sind z. B. in dem Saale der Farnesina zu Rom, wo Raphael 18.
die Galathea gemalt hat, Malereien seiner Hand an der Decke, welche noch ziemlich den alterthümlichen Styl des XV. Jahrhunderts erkennen lassen, gleichwohl viel Liebenswürdiges und Anmuthiges enthalten. Bedeutender als diese, 19.
ebenfalls jedoch noch vorherrschend alterthümlich, sind diejenigen Wandgemälde, welche er an den Wänden der Altartribune von S. Onofrio zu Rom, unter den Kuppelgemälden von Pinturicchio, ausgeführt hat. Sie stellen eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen, auf der einen Seite die Anbetung der Könige, auf der andern die Flucht nach Aegypten dar und enthalten höchst anmuthvolle Köpfe. Eine ste- 20.
hende Caritas mit drei Kindern, von strenger Schönheit,

im Berliner Museum. — In späterer Zeit folgte Peruzzi
dem Style der römischen Schule, opferte aber dem Bestre-
ben nach äusserer Formenschönheit die naive Anmuth,
21. welche man in seinen früheren Werken bemerkt. Sein
Hauptwerk aus dieser Zeit ist ein Gemälde in dem Kirch-
lein Fonte Giusta zu Siena: Augustus, welchem die Sibylle
die Geburt Christi verkündigt; die Gestalt der Sibylle ist
22. hier nicht ohne Grossartigkeit, das Ganze aber kalt. Gerin-
ger ist ein Altarblatt in S. Maria della Pace zu Rom (erste
Kapelle links), und eine Darstellung Mariä im Tempel (in
derselben Kirche), wobei die dargestellte Architektur schon
23. das Wesentliche ist. Eine Anbetung der Könige, in der
Bridgewater-Galerie zu London ist in den Köpfen gleich-
gültig und, nach Peruzzi's späterer Weise, in den Trachten
barock. Uebrigens war Peruzzi auch in architektonischer
Decorationsmalerei ausgezeichnet und namentlich enthielt
24. die von ihm erbaute Farnesina in Rom schöne Beispiele
dieser Kunstweise. Doch ist davon nur noch die Decora-
tion eines Saales im zweiten Geschosse vorhanden; die
schönen Verzierungen des Aeusseren, die in grüner Farbe
ausgeführt waren, sind verschwunden und dies anmuthvolle
Gebäude, welches auf eine solche Wirkung berechnet war,
macht gegenwärtig einen etwas nüchternen Eindruck.

§. 193. In ähnlicher Richtung wie Sodoma und zu ähnlicher Höhe der Kunst bildete sich der Veroneser Gianfrancesco Carotto aus (etwa 1470—1546); er ist noch weniger, als wie Sodoma, nach seinem Verdienste anerkannt worden und ausserhalb Verona sind seine Werke ungemein selten; in Verona jedoch, in den Kirchen, sowie in der Galerie des Rathspalastes, hat man vollkommene Gelegenheit, den hohen Werth dieses Meisters kennen zu lernen. Er war in der Schule des Andrea Mantegna gebildet, aber er hat wenig mit der Auffassungsweise dieses Meisters gemein; er neigt sich vielmehr ebenfalls zu der Weise des Leonardo und dürfte vielmehr durch dessen Einfluss seine eigenthümliche Richtung erhalten haben; zugleich jedoch

lässt sich, namentlich wiederum in den späteren Werken, eine eigenthümliche Annäherung an Raphaels Styl nicht verkennen, ohne dass derselbe jedoch, wie wir bereits so viele Beispiele gesehen haben, verderblich auf den Künstler eingewirkt hätte.

In seinen früheren Werken erscheint Carotto noch etwas befangen und der älteren Richtung (namentlich dem Girolamo dai Libri) verwandt. Seine schönste Entwickelung zeigt er in den Werken, welche in der Kapelle degli Spol- 1.
verini, in der Kirche S. Eufemia zu Verona, enthalten sind. Das Altargemälde dieser Kapelle stellt in der Mitte die drei heil. Erzengel, und zwei weibliche Heilige auf den Flügelbildern dar. Die Köpfe der Engel sind von überaus mildem und edlem Ausdrucke (besonders der Engel Michael voll einer eigenen himmlischen Reinheit), auch die Oberkörper sind sehr schön, die Beine minder gelungen. Die beiden weiblichen Heiligen sind mehr statuarisch streng und kälter im Ausdrucke. Auf einer Seitenwand dieser Kapelle 2.
hat Carotto die Geschichte des Tobias al fresco gemalt; sehr anmuthig ist von diesen, ebenfalls vorzüglichen Bildern besonders das unterste, wo die Mutter des Tobias ihre Schwiegertochter umarmt, während Tobias selbst die Augen des blinden Vaters heilt. Leider sind diese Fresken zum Theil übermalt und sehr beschädigt.

Carotto hat ein warmes, verschmolzenes Colorit, welches auf eigenthümliche Weise mit der strengen Zeichnung seiner Formen contrastirt.

Siebentes Capitel.

Coreggio und seine Schüler.

§. 194. Antonio Allegri, von seinem Geburtsorte: Coreggio*) genannt, war geboren im Jahre 1494 und starb, kaum vierzigjährig, im Jahre 1534. Nach wahrscheinlichen Vermuthungen erhielt dieser Künstler seine erste Bildung in der Schule des Mantegna, d. h. beim Francesco Mantegna, da Andrea bereits im Jahre 1506 gestorben war. Ausserdem ist soviel als gewiss, dass jener oben genannte, der alten lombardischen Schule angehörende Francesco Bianchi Ferrari (I., S. 440) sein Lehrer war**). Bedeutenderen Einfluss jedoch scheint auch auf ihn die Richtung des Leonardo da Vinci und seiner Schule ausgeübt zu haben. Aber auch diese Richtung ist nur als die Vorbereitung derjenigen zu betrachten, in welcher Coreggio sich eigenthümlich ausgebildet hat.

Coreggio zeichnet sich wiederum zunächst durch eine subjective Auffassungsweise aus; ich möchte seine Auffassungsweise mit dem Worte der Empfindsamkeit bezeichnen. Nur ist es nicht diejenige falsche weinerliche Empfindsamkeit, die in neueren Zeiten so oft zur Erscheinung gekommen; es ist überhaupt die Reizbarkeit des Gefühles, das gesteigerte Empfindungsvermögen, die Lebendigkeit des Affektes, was als eine durchgehende Eigenschaft in Coreggio's Werken bemerkt wird***). Diese Eigenthümlichkeit

*) C. Gius. Ratti: *Notizie storiche sincere intorno la vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio, Finale* 1781. — Pungileoni: *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma* 1817. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Coreggio.* — Vergl. die deutsche Uebersetzung des Vasari, Bd. III., Abth. II., S. 60 u. f. — Coreggio's Armuth wird wohl übertrieben dargestellt; die bekannte Erzählung von seinem Tode ist ein Mährchen. — Wahrscheinlich bleibt jedoch Vasari's Aussage, dass Coreggio nie in Rom gewesen.

**) Waagen, Paris, S. 420.

***) Es ist nicht Sentimentalität, sondern Sensibilität.

führt den Coreggio zu einer besonderen Behandlung seiner Aufgaben und zu einer besonderen Auswahl derselben. In seinen Darstellungen ist Alles Leben und Bewegung, selbst Humor, sogar in denjenigen, wo eine feierliche Ruhe vorgeschrieben zu sein scheint (z. B. den einfachen Altarbildern); es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne und Leidenschaft der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, was er fast überall dargestellt hat. Selten tritt in seinen Werken der Schmerz in diese Welt der Freude ein; aber er ist um so tiefer, je lebendiger der Künstler sonst die Freude zu fühlen vermag.

Eine eigentliche Entfaltung schöner Formen tritt bei Coreggio's Werken im Ganzen sehr wenig hervor; die Beweglichkeit seiner Gestalten, welche ohne Rast die verschiedenartigsten perspectivischen Verkürzungen in diesem und jenem Theile des Gemäldes nöthig macht, steht damit in entschiedenem Widerspruch; ja die Lust an solchen perspectivischen Darstellungen geht bei ihm so weit, dass er selbst die Madonna, die in ruhiger Göttlichkeit auf ihrem Throne sitzt, in der Regel aus der Tiefe gesehen darstellt, so dass in der Zeichnung ihre Kniee die Brust berühren. Aber statt der Form ist bei Coreggio ein anderes Element der Schönheit vorherrschend — dasjenige, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Helldunkels bezeichnet; es ist das eigenthümliche Spiel von Licht und Schatten, welches über das Ganze seiner Werke wiederum eine harmonische Ruhe ausbreitet. Dies Element des Helldunkels ist zunächst ebenfalls in jenem feineren Empfindungsvermögen des Künstlers begründet, in jener lebhafteren Beweglichkeit, welche alle leiseren Spiele der Form verfolgt und sie in einer weicheren Modellirung herzustellen weiss. Coreggio wusste Licht und Schatten in unendliche Grade abzumessen, er wusste solcher Gestalt den höchsten Glanz hervorzubringen, ohne zu blenden, das tiefste Dunkel,

ohne das Auge durch ein todtes Schwarz abzustossen. Mit gleicher Meisterschaft sind in seinen Werken auch die Verhältnisse der Farben beobachtet, so dass eine jede an sich gemildert und doch im Verhältniss zu den andern höchst kräftig erscheint. Indem Coreggio in der Vollendung dieser seiner eigenthümlichen Richtung wiederum einen der höchsten Gipfelpunkte neuerer Kunst bezeichnet, so muss dabei jedoch gleich von vorn herein bemerkt werden, dass diese Richtung ihn (ähnlich, und noch mehr, wie es bei Michelangelo der Fall war) zu mancher einseitigen Uebertreibung verführt hat, dass er namentlich sich manchen wirklichen Fehler gegen die Form hat zu Schulden kommen lassen und, was ungleich schlimmer ist, dass sein Ausdruck des Affektes nicht selten an Affektation gränzt*).

Immerhin steht Coreggio den drei grossen Meistern der florentinischen und der römischen Schule als eine ganz eigenthümliche, nach besonderm Maasse zu messende Macht gegenüber. Wenn man höhere Schönheit und Würde, ideale Formengrösse, und Tiefe der Charakteristik nicht bloss als hauptsächliches sondern als ausschliessliches Ziel der Kunst betrachtet, so hat Coreggio kein Recht, als vierter neben jenen genannt zu werden; Gestalt, Ausdruck, Geberde und Anordnung erscheinen bei ihm, besonders wenn man Raphael zum Maassstab nimmt, oft kleinlich und vielfach manierirt. Allein zugestanden, dass Coreggio in den höchsten Richtungen der Kunst Jenen unbedingt nachzustellen sei, so hat er doch die ihm eigenthümliche Sphäre zu einer solchen Grösse und Freiheit ausgebildet, dass man ihm keine Stellung zweiten Ranges anweisen kann. Dadurch erst wird das Bild jener unendlich reichen Kunstepoche vollständig, dass ein hochbegabter Künstler es wagte, rücksichtlos und vor Allem das feurig pulsirende, in allen

*) Eine treffliche Charakteristik Coreggio's von Hrn. v. Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien II, S. 319, Anm. 36.

Organen aufgeregte Leben darzustellen, und in dieser wahrhaft beispiellosen sinnlich-geistigen Schwelgerei sind seine Vorzüge und seine Mängel, das Hochpoetische wie das Unedle seiner Werke untrennbar beschlossen.

§. 195. Von Jugendwerken des Coreggio ist wenig Andres 1.
mit Sicherheit zu nennen, als das grosse Altarbild, welches er um das Jahr 1514 für das Franciskanerkloster von Carpi gemalt hat, und welches sich gegenwärtig (unter dem Namen des heil. Franciscus, auch wohl des heil. Antonius bekannt) in der Galerie von Dresden befindet: Madonna auf dem Throne, zur linken Seite Franciscus und Antonius von Padua, zur rechten Johannes der Täufer und Katharina. Dies Bild hat noch eine grössere Ruhe und Einfachheit, als man es später bemerkt. In den Köpfen, namentlich dem des Johannes, finden sich unverkennbare Reminiscenzen an die eigenthümlichen Formen Leonardo's und seiner Schule; Anderes erinnert deutlich an Francia. Zugleich spricht sich darin, und besonders in dem Ausdruck der Köpfe, noch eine bedeutende Befangenheit aus; doch ist der Malerei bereits eine grosse Weichheit und ein besonderer Schmelz eigen, die schon hier auf bedeutende, uns unbekannte Vorarbeiten schliessen lassen. — Als eine solche 2.
wird jetzt ein Bild mit vier lebensgrossen Heiligen (Petrus, Margaretha, Magdalena und Antonius von Padua) in der Sammlung des Lord Ashburton zu London anerkannt*), welches in der Strenge der Auffassung, in der Tiefe der Farben und in der Art des Ausdruckes sehr mit dem obigen Bilde übereinstimmt. Jedenfalls übertraf Coreggio an frühzeitiger Reife selbst Raphael, welcher in seinem zwanzigsten Lebensjahre noch ungleich befangener erscheint.

Als Werke einer um etwas vorgerückten Entwickelung gelten zwei, übrigens minder bedeutende Bilder in der 3.
Tribune der Uffizien zu Florenz. Das eine von diesen ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo der heil.

*) Vgl. Waagen, England, II, S. 80.

Joseph dem Christkinde einen Palmenzweig abbricht und der heil. Franciscus anbetend zur Seite kniet; das andre eine Madonna, die das göttliche Kind anzubeten im Begriff ist. In dem letztern Bilde ist Miene und Gestus nichts weniger als edel, aber die Poesie des Lichtes und des Hell-
4. dunkels schon mit höchster Virtuosität entwickelt. — Eben hieher gehört auch das grosse Bild einer Kreuztragung in der Galerie von Parma, welches, wenn auch nicht von eigentlich grossartiger Composition, doch im Ausdruck des Einzelnen bereits vollkommen die eigenthümliche Richtung des Künstlers bezeichnet; die schöne Gestalt des Erlösers, der Kopf der in Ohnmacht hinsinkenden Maria sind erschütternde Bilder des Schmerzes.

Um das Jahr 1518 ward Coreggio nach Parma beru-
5. fen, um einen Saal in dem Nonnenkloster S. Paolo, im Auftrage der Aebtissin, auszumalen*). Die der antiken Mythologie angehörigen Gegenstände, welche er hier ausführte, gehören zu seinen schönsten Arbeiten. An der Hauptwand stellte er die Diana dar, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe des Saales ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt; diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts Anmuthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in den Gestalten dieser Kinder. Darunter sind 16 Lünetten, deren Grund, grau in grau gemalt, mit andern mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen,

*) *Pitture di Ant. Allegri detto il Coreggio esistenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma* 1800. — Flüchtig bei D'Agincourt, Malerei, Taf. 202.

Satyrn u. s. w. Die Auswahl dieser, für ein Nonnenkloster allerdings etwas verwunderlichen Darstellungen erklärt sich aus dem Umstande, dass im Anfange des XVI. Jahrhunderts die italienischen Nonnen in grösstmöglicher Freiheit, ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit lebten. 1524 wurden jedoch die Nonnen von S. Paolo zur Wiedereinführung der Clausur genöthigt und jene Werke Coreggio's, bis auf die neuere Zeit, dem Auge der Welt entzogen.

Gelegenheit zu grossartigerer Entwickelung erhielt Coreggio, als ihm im Jahre 1520 die Ausmalung der Kuppel 6.
von S. Giovanni zu Parma aufgetragen wurde. Hier stellte er, in der Mitte der Kuppel, Christus dar, mit seiner Glorie in der Luft schwebend, und die zwölf Apostel unter ihm auf Wolken sitzend, in Erstaunen und Anbetung versunken. In den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern. Ein Werk, in welchem eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Anordnung des Ganzen wie im Einzelnen, und zugleich der erste bedeutendere Aufwand verkürzter Gestalten sichtbar wird. — Auch die Altartribune derselben Kirche war durch Coreggio ausgemalt worden. Im Jahre 1584 wurde dieselbe jedoch, zur Erweiterung des Raumes, eingerissen; indess blieb uns der wesentlichste Theil der hier ausgeführten Compositionen (eine Krönung der Maria nebst verschiedenen Heiligen und andren Figuren) durch Copien von der Hand des Annibale Caracci, die sich gegenwärtig im Museum von Neapel befinden, aufbehalten, sowie auch einzelne Stücke der Originale gerettet wurden. — Diese sämmtlichen Arbeiten wurden von Coreggio im Jahre 1524 beendet.

In einem zweiten grossen Werke entwickelte sich die eigenthümliche Richtung Coreggio's in ihrer vollständigsten Freiheit. Dies ist das grosse Gemälde, welches er in der Kuppel des Domes von Parma, etwa in den Jahren 7.
von 1526—1530, ausführte. Es stellt die Himmelfahrt der Maria dar. In der Höhe der Kuppel, wo der Künstler

das höchste Licht strahlen liess, stürzt sich Christus, in einer fast gewaltsam verkürzten Stellung der Mutter entgegen. Etwas tiefer herab sind viele Heilige beiderlei Geschlechtes in ebenso wunderbaren Verkürzungen. Erst noch tiefer kömmt die Hauptgruppe der Maria, welche von Engeln in jauchzendem Triumphe emporgetragen wird. Alles dies jedoch nimmt nur die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem unteren Theile sind länglich runde Fenster angebracht, und zwischen diesen stehen, theils einzeln, theils paarweise die Apostel, der emporschwebenden Madonna nachschauend; über den Fenstern Genien, deren einige Kandelaber anzünden, andre Rauchfässer in der Hand tragen. In den vier Pendentifs unter der Kuppel sind die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, dargestellt. Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, Alles voller Jubel und festlicher andachtsvoller Freude. Ein Ton himmlischer Entzückung, in dem Alles sich auflöst, schwebt darüber hin, und doch wird die charakteristische Durchführung des Einzelnen nirgend vermisst. Indess ist der Eindruck für das Auge fast zu reich und unübersehbar; und weil man das Alles in der Verkürzung von unten sieht, also ungleich mehr Beine als sonstige Körpertheile, so musste sich der Künstler schon bei Lebzeiten das Witzwort gefallen lassen, dass er ein „Froschragout" gemalt habe*).

§. 196. Neben diesen grossen Werken hat Coreggio noch eine bedeutende Anzahl von grösseren und kleineren Staffeleibildern ausgeführt, von denen ich hier die wichtigsten und bekanntesten anführen will.

Eine der beliebtesten kleineren Compositionen Coreggio's, und mehrfach von seiner Hand vorhanden, ist die
1. Vermählung der heil. Katharina. Es ist einer von denjenigen Gegenständen, in welchen sich die Eigenthüm-

*) In einer Reihenfolge von Blättern gest. v. G. B. Vanni, 1642.

lichkeit des Künstlers auf die liebenswürdigste Weise entfalten konnte. Das vorzüglichste Bild dieser Art befindet sich im Louvre. Die Darstellung, wie die jugendliche Heilige (einer Vision zufolge) sich in Gegenwart des heil. Sebastian mit dem göttlichen Kinde vermählt und die Mutter das heilige Spiel sorgsam unterstützt, ist hier in einer so zarten Anmuth ausgeführt, dass man nichts Reizenderes sehen kann; in den Gestalten der Madonna und der heil. Catharina vibrirt das wonnevollste Leben; zudem ist das Ganze in wunderbarer Harmonie der Farben vereinigt. Allerdings theilt Coreggio hier wie überall dem Beschauer nicht jene höhere, geläuterte Stimmung mit, welche bei Raphael und Leonardo durch Reinheit und Adel der Form, Tiefe des Ausdruckes und rhythmische Anordnung geweckt wird; aber er berührt, man möchte sagen, auf dämonische Weise, durch seine ergreifende Darstellung des geistig erregten Sinnenlebens. — Ein anderes, kleines Exemplar von 2.
etwas veränderter Anordnung befindet sich in den Studj zu Neapel; hier sieht das Kind, lachend und verwundert über die sonderbare Ceremonie zu seiner Mutter auf. Andere Wiederholungen (zum Theil vielleicht alte Copien) zu Petersburg, in der Sammlung des Capitols zu Rom, u. s. w.

Eine ähnlich reizvolle Composition ist die auf der 3.
Flucht nach Aegypten rastende Maria mit dem Kinde, la Zingarella (die Zigeunerin) von dem Bunde, den sie um den Kopf trägt, benannt. Das zartest ausgeführte kleine Exemplar dieser Darstellung befindet sich ebenfalls in Neapel; hier ist die Madonna von schönstem und innigstem Ausdruck; oben im Dunkel schweben reizende Engel. (Wiederholungen und Copien a. a. O.).

Andre bedeutende Gemälde befinden sich zunächst in der Galerie von Parma. Vor allen bemerkenswerth ist hier 4.
das Frescobild einer Madonna mit dem Kinde, aus S. Maria della Scala stammend, dessen Anfertigung in jene Zeit fällt, da Coreggio die Kuppel von S. Giovanni malte. Maria, sitzend, hält hier das Kind auf dem Schoosse

und betrachtet es voll zarter Innigkeit; das Kind schlingt
den Arm um ihren Hals und blickt zum Beschauer hinaus.
Majestät und milde Anmuth, Erhabenheit und Zartheit sind
5. in diesem Gemälde auf das Innigste verschmolzen. — Die
Madonna della Scodella ist eine heilige Familie, auf
der Flucht nach Aegypten rastend. Das Bild führt den
Namen von der Schale, welche Maria in der Hand hält,
während Joseph Datteln vom Baume pflückt. Die Compo-
sition hat etwas Verwandtes mit jenem (erstgenannten)
Bilde zu Florenz, aber die Darstellung ist ungleich vollen-
6. deter und schöner. — Der heil. Hieronymus (auch der
„Tag" genannt) ist eins von Coreggio's berühmtesten Bil-
dern. Madonna mit dem Kinde; zur Linken Hieronymus
und ein Engel neben ihm, der dem Christkinde eine Stelle
in dem geöffneten Buche des Heiligen zeigt; zur Rechten
Magdalena, knieend und den Fuss des Kindes küssend,
neben ihr ebenfalls ein Engel. Eine reine gleichmässige
Tageshelle breitet sich über das Bild aus, die Gestalten
sind wie von ätherischem Lichte umflossen. Wunderschön
ist der Engel neben Hieronymus, — Andres jedoch ist
7. schon nicht frei von Affektation. — Die Kreuzabnahme,
(der Leichnam Christi, von den drei Frauen und Johannes
beklagt). Ein Bild von einfach grossartiger Anordnung
und wiederum von der schönsten Harmonie des Lichtes
und der Farbe. In diesem Bilde ist nicht, wie wohl in
andern desselben Inhalts, der Schmerz in seiner höchsten
Ergiessung, sondern die tiefste Ruhe und Ermattung, die
keine Thräne mehr kennt, — auch hier die gänzliche Auf-
lösung in Ein Gefühl, — dargestellt. Gerade in diesem
Umstande beruht die höchst ergreifende Wirkung des Ge-
8. mäldes. — Das Martyrthum der Heiligen Placidus und
Flavia ist ein Pendant des ebengenannten Gemäldes und
ebenfalls durch seine einfache Anordnung und den schönen
Ausdruck ausgezeichnet.

Sodann ist die Galerie von Dresden im Besitz einer

vorzüglichen Reihenfolge von Altargemälden Coreggio's*). Des heil. Franciscus ist schon oben gedacht; die übrigen gehören der Blüthezeit des Künstlers an. Der heil. Se- 9.
bastian, — Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend und von einem Kranze von Kinderengeln umgeben; unten die Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus. Die Engel sind überaus anmuthig, der heil. Sebastian ist vielleicht die schönste von Coreggio's Gestalten. — Die heilige 10.
Nacht, (Anbetung der Hirten), bekannt durch den Effekt der Beleuchtung, welcher, der alten Legende zufolge, von dem neugebornen Kinde ausgeht. Das lichtstrahlende Kind und die Mutter, die es hält, verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirten herangelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schöner Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dient, empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geblendet wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in einem gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas ferner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrunde zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Heerden, während am Horizont schon der Morgen anbricht. Ein ätherischer Lichthauch fliesst durch das ganze Bild, und den Formen ist nur so viel von ihren Umrissen und von ihrer Körperlichkeit gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war. Die Beleuchtung wirkt hier, wie der Gesang zu den Worten des Dichters, auch bei leiserer Andeutung der Formen mit Zauberkraft auf Sinn und Gemüth**). — Der 11.
heilige Georg, — Madonna auf dem Throne vor einer

*) Vergl. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden etc. S. 45 ff.

**) Kleinere Darstellungen desselben Gegenstandes, in ähnlicher Weise behandelt wie das Dresdener Bild und mit verwandten Motiven, finden sich an verschiedenen Orten. Ein sehr vorzügliches Bildchen der Art, gegenwärtig als „Schule des Coreggio" bezeichnet, in der Galerie des Berliner Museums, No. 223. Es ist das im Kunstbl. 1838, No. 58, besprochene Gemälde.

offenen Architektur; Georg und Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Geminianus zu ihren Seiten; Engelknaben, mit den Waffen des Georg spielend, im Vordergrunde. Auch hier, wie bei dem heil. Hieronymus in Parma, die lauterste, ebenmässigste Tageshelle. Einzelnes minder bedeutend, namentlich die Engelknaben (diese vielleicht unvollendet); aber das Antlitz der Madonna voll der süssesten, gnadenvollsten Milde, und das des zu ihr gewandten Petrus Martyr voll begeisterter Inbrunst und Hingebung. —
12. Neben diesen grösseren Gemälden besitzt die Dresdner Galerie noch das überaus reizvolle Bildchen der heil. Magdalena (eine eigenhändige Wiederholung im Palast Odes-
13. calchi zu Rom) und ein treffliches männliches Portrait, welches den Arzt des Künstlers darstellen soll.

14. Ein bedeutendes, noch etwas strenges Bild, vielleicht aus früherer Zeit, befindet sich in der Münchner Pinakothek; Madonna in der Glorie, eine Gestalt von vollendetster Anmuth, erscheint dem sie anrufenden Donator; unten, sitzend, aber in höchster ekstatischer Aufregung die hh. Jacobus und Hieronymus. In ihrer Andacht vermisst der Beschauer allerdings jene schöne, ruhige Hingebung, welche sittlich reinigt und emporhebt; es ist vielmehr ein gewaltiges Naturleben, welches durch höhere Berührung in Gährung versetzt ist.

Einige der schönsten Bilder Coreggio's waren früher in Spanien, sind gegenwärtig jedoch, in Folge der französischen Kriege, nach London gekommen*). Zu den bedeu-
15. tendsten derselben gehören: Christus am Oelberge, ein kleines Bild, von Coreggio, der Sage nach, einst für vier Scudi gemalt, jetzt in der Galerie des Herzogs von Wellington. Auch hier geht, wie in der heiligen Nacht, die Beleuchtung von der Gestalt des Erlösers aus, welcher zur Linken des Bildes kniet. So erscheinen nur er und

*) Vergl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, a. m. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in England, a. m. O.

der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte, während die schlafenden Jünger, so wie die mit Judas herannahende Schaar ganz im Dunkel gehalten sind. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbeschreiblich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich, dieses tiefer und inniger zu empfinden, als es hier dargestellt ist.
— Ecce-Homo, lebensgrosse halbe Figuren, in der Na- 16.
onalgalerie zu London. Christus, mit Dornen gekrönt und dem Volke zur Schau ausgestellt, fünf Halbfiguren. Christus hat hier etwas überaus grandioses in Antlitz und Haltung: selbst der höchste Schmerz entstellt diese wunderbaren Züge nicht; das Vorhalten der gebundenen Hände von edelster Bildung spricht an sich schon die tiefe Bedeutung des Leidens aus. Maria sinkt im Uebermaass des Schmerzes ohnmächtig in Magdalena's Arme; der zuckende Mund, das erstarrende Auge sagt mehr als alle Geberden auszudrücken vermöchten. Links ein Krieger, rauh, aber vom Mitleid bewegt und nicht unedel; rechts Pilatus, gleichgültig aus einer Fensterbrüstung schauend. Unvergleichlich schön, im Schmerze erblassend, ist das Haupt der ohnmächtig hinsinkenden Maria. Das Bild ist strenger in der Zeichnung, als es insgemein bei Coreggio gefunden wird. —
Heilige Familie, genannt la vierge au panier, wie- 17.
derum ein kleines Bild, in der National-Galerie. Maria sitzt in einer Landschaft, das lebhaft bewegte Christkind auf ihrem Schoosse; im Hintergrunde der mit Tischlerarbeit beschäftigte Joseph. Ein überaus liebliches, zart ausgeführtes Gemälde, voll frischer, seliger Lust und Freude, nur im Ausdruck der Madonna etwas geziert. — Die „Erziehung des Amor", jetzt in derselben Sammlung, werden wir
unten erwähnen. — In der Sammlung des Herzogs von 18.
Sutherland (Staffordhouse) befindet sich ein Bild von ganz anderer Art als die vorigen; es ist ein Packpferd und ein Packesel sammt ihren Treiben, in einer leuchtenden Land-

schaft, meisterhaft gemalt — man sagt, als Schild für ein Wirthshaus, in welchem Coreggio seine Zeche nicht anders zu bezahlen vermochte.

19. Unter den Bildern, die in Spanien zurückgeblieben zu sein scheinen, ist besonders Christus als Gärtner mit der Magdalena, im Madrider Museum, wichtig*).

§. 197. Die bisher genannten Werke gehören wesentlich dem Gebiete der religiösen Malerei an. Eine Reihe andrer Gemälde stellt Scenen der antiken Mythologie dar; in ihnen entfaltet sich den Augen des Beschauers die Zartheit weiblicher Körperformen und der Reiz der Lust in unvergleichlicher Weise. Unter diesen sind zuerst und vornehmlich zwei
1. Bilder des Museums von Berlin zu erwähnen: Leda mit dem Schwane, am Ufer eines schattenreichen See's sitzend, zur Linken musicirende Amorinen, zur Rechten badende
2. Mädchen, — und Io, von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt. Auch in diesen Bildern löst sich, wie in den vorhergenannten eines heiligen Inhalts, alles Gefühl in den Einen Ton der Wonne und schmachtender Hingebung auf; voll des süssesten Verlangens giebt sich Leda dem Schwane, der sich kosend an ihr emporschmiegt, hin; ein namenloser Schauer des Entzückens fliegt über den schönen Körper der Io, der leuchtend aus dem dunklen Grunde hervortaucht. Es ist die Lust, die irdische Lust, deren Triumph in diesen Bildern gefeiert wird; aber sie ist rein ausgesprochen, unbefangen, absichtslos; es ist die Lust eines edleren, freieren Geschlechtes der Menschen, welches die Sünde und den Fluch der Gemeinheit und Lüge noch nicht kennt. Beide Bilder (und auch das folgende der Danae) befanden sich früher in der Sammlung der Königin Christina von Schweden und kamen später in die berühmte

*) Der „Christus zwischen Engeln auf dem Regenbogen thronend", welcher in der vaticanischen Galerie den Namen Coreggio's trägt, ist zu stumpf in den Farben und entbehrt im Einzelnen des feinern Lebensgefühles allzusehr, als dass man ihn für ein Originalbild halten könnte.

Galerie des Herzogs von Orleans zu Paris. Der Sohn des Herzogs, welcher den aufs Höchste gesteigerten Ausdruck der Wollust in dem Kopfe der Io fürchtete, liess ihn nachmals aus dem Bilde schneiden und verbrennen; später wurde ein anderer Kopf hineingemalt. So kaufte König Friedrich II. beide Bilder für seine Galerie zu Sanssouci. Als sie unter Napoleon nach Paris kamen, wurde der gegenwärtige treffliche Kopf der Io von Prudhon in das Bild gemalt*). Eine vorzügliche Wiederholung der Io, welche allgemein ebenfalls für ächt gilt, befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. — Die obengenannte Danae befindet 3.
sich in der Galerie Borghese zu Rom. Sie liegt halb aufgerichtet (hier allerdings in etwas gemeiner Stellung) auf prachtvollem Ruhebette; Amor, ein höchst reizvoller Jüngling, sitzt neben ihr und fängt den goldenen Regen in ihren Gewändern auf. Vor dem Bette ein Paar kleine Amorinen, die in anmuthigster Naivetät beschäftigt sind, mit einem Pfeil auf einen Stein zu kritzeln. Auch hier ist der Körper der Danae ausserordentlich zart behandelt, ihr Gesicht jedoch von minder ansprechendem Ausdrucke.
— Jupiter und Antiope, im Museum von Paris. 4.
Antiope, schlafend, in verführerischer Lage hingestreckt, neben ihr Amor, ebenfalls schlafend; Jupiter, lauschend und ihr Gewand aufhebend, in der Gestalt eines jugendlich schönen Faunes; — in dem weichen Schmelz des Vortrages vielleicht das Allervollendetste, was Coreggio geschaffen hat, aber in den Formen wohl etwas zu voll und reich.
— Die Erziehung des Amor durch Venus und 5.
Mercur, in der Nationalgalerie zu London. Hier steht Venus aufrecht, in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt; Amor, wiederum ein überaus lieblicher naiver Knabe, ist eifrig bemüht, ein Blatt zu lesen, welches der am Boden sitzende Mercur ihm vorhält. — Ganymed, 6.
vom Adler in die Lüfte entführt, in der k. k. Galerie zu

*) Auch der Kopf der Leda ist neu.

Wien, zeichnet sich ebenfalls durch die lieblichste kindlichste Anmuth aus.

§. 198. Coreggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, welche mit mehr oder weniger Glück in seinem Style zu malen versuchten. Dahin gehören sein Sohn: Pomponio Allegri, der sich durch eine ziemlich einfache Zeichnung auszeichnet; Francesco Maria Rondani, dem man Ueberfleiss und Kleinlichkeit in den Beiwerken vorwirft*); Michelangelo Anselmi, der schon unter Sodoma's Schülern genannt wurde (eine sehr manierirte Madonna mit Heiligen, im Louvre); Bernardino Gatti, der eine eigene Süssigkeit des Colorits hervorzubringen wusste; Giorgio Gandini; Lelio Orsi von Novellara, der für den besten Nachahmer Coreggio's gilt, u. a. m.

Grösseren Ruhm als alle diese hat Francesco Mazzuoli, genannt: il Parmigianino**) erlangt (Sohn des schon genannten Filippo Mazzuoli, eines tüchtigen älteren Malers von Parma. Geboren 1503, gest. 1540). Sein Ruhm datirt aber aus einer Zeit, in welcher das Gefühl für die wahre, naive Schönheit fast ganz erloschen war. Ich habe bereits beim Coreggio angedeutet, wie gefährlich selbst für diesen Meister seine Richtung war und dass er nicht immer der Gefahr widerstanden hat; beim Parmigianino ist dies fast ohne Ausnahme der Fall: die Beweglichkeit, der lebendige Affekt gehen bei ihm fast überall in eine unerträgliche Ziererei und in die nüchternste Koketterie über. Er wird um so widerwärtiger, als er zugleich die edleren Formen der römischen Schule (z. B. des Michelangelo) und zugleich auch eigne unnatürliche langgestreckte Verhältnisse seiner Figuren damit zu verbin-

*) Ihm glaubt Waagen (Kunstbl. 1845, No. 3) die kleine heil. Nacht im Berliner Museum zuschreiben zu können. Vgl. S. 17. Anm.

**) P. J. Affò: *Vita del pittore Francesco Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma* 1784. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Parmigianino.*

den strebt. Und trotzdem blieben ihm als Schüler seines Meisters einzelne unverwüstliche Vorzüge, ein oft sehr klarer, warmer Ton in der Färbung, eine grosse Bestimmtheit der Ausführung, und zuweilen, wenn der Gegenstand es mit sich brachte, eine tüchtige Auffassung des Lebens. Was die damaligen Epigonen der grossen Meister auf Irrwege leitete, war, wie wir sehen werden, hauptsächlich eine von aussen auf sie einwirkende falsche Richtung, mehr als ein inneres Unvermögen, sodass ihnen in einzelnen Gattungen, wo jene Einwirkung wegfiel, noch immer das Höchste gelang. Diess gilt bei Parmigianino wie bei manchen andern
namentlich von den Bildnissen; ein ausgezeichnet schönes 1.
Portrait eines ritterlichen Herrn, welches den Columbus, und ein anderes, welches die Geliebte des Künstlers darstellen soll, befinden sich im Museum von Neapel; andre an andern Orten. Hie und da kommt auch wohl eine einfachere heilige Familie von seiner Hand vor. Zu seinen berühmtesten, aber widerwärtigsten Bildern gehören die
sogenannte Madonna mit dem langen Halse in der 2.
Galerie Pitti zu Florenz und die heil. Margaretha (Ma- 3.
donna mit Heiligen, unter denen vorn die heil. Margaretha kniet) in der Pinakothek von Bologna. Dagegen ist ein
grosses Altarbild in der Nationalgalerie zu London, Madonna 4.
in den Wolken und Johannes der Täufer dem heil. Hieronymus erscheinend, ein vorzügliches Jugendwerk des Parmigianino, von kräftigster Durchbildung und grosser Virtuosität; der schöne Kopf des Christuskindes wäre Coreggio's nicht unwürdig. Ueber der Vollendung dieses Bildes hatte der eifrige Künstler im Jahre 1527 die Eroberung von Rom überhört; die plündernden Lanzknechte, die ihn bei der Arbeit überraschten, sollen ihn vor Erstaunen und Bewunderung selbst gegen ihre Genossen geschützt haben.
— Bedeutende Frescomalereien des Parmigianino befinden 5.
sich zu Parma, in den Kirchen S. Giovanni und della Steccata.

Schüler des Parmigianino war sein Vetter Girolamo
6. di Micchele Mazzuola, womöglich ein noch grösserer Manierist als jener. Eine höchst unangenehme Madonna mit S. Catharina und Paulus, im Berliner Museum.

Achtes Capitel.

Die Schulen von Venedig.

§. 199. Ich gehe nunmehr zu der letzten grossen Hauptgruppe über, welche in der italienischen Kunst vom Anfange des XVI. Jahrhunderts wiederum einen Reichthum eigenthümlicher Vollendung entfaltete. Dies sind die Venetianer. Bei ihnen wird zunächst ebenfalls ein besonderer technischer Vorzug bemerkbar. War es bei den Römern die schöne Form, beim Coreggio das malerische Helldunkel, so erscheint bei den Venetianern dieser Zeit, ähnlich wie bei ihren Vorgängern, die wir bereits betrachtet haben, die Farbe als dasjenige Element, welches vorzugsweise ihren künstlerischen Bestrebungen den Stempel der Vollendung aufgedrückt hat. Mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen, und, ich möchte sagen: mit Licht im Lichte zu modelliren*).

*) Obiger Ausdruck ist keine Hyperbel; er bezeichnet in der That die den Meistern der venetianischen Schule eigenthümliche Farbenbehandlung, welche das Resultat einer genauen Beobachtung der Wirkungen der Farbe und des Lichtes auf das Auge ist: — „Alle Theile eines gesunden menschlichen Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von desem Sinnorgane am lebhaftesten aufge-

Aber bei ihnen ist dieses Element der Technik wiederum nur der Ausdruck einer besonderen höheren Auffassungsweise; es ist die Freude an dem Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht. Und von einer solchen Auffassungsweise ausgehend, wissen sie doch, obgleich dieselbe fast auf die Nachahmung des Nächstliegenden beschränkt scheint, das Leben nach allen Seiten und bis in seine Tiefen zu durchdringen und wiederum die grossartigsten Aufgaben zu erfüllen. — Zu bemerken ist übrigens, dass dic Venetianer im Ganzen sehr wenig al fresco, sondern meist in Oel, auch die grossräumigsten Bilder, ausgeführt haben. Der Grund liegt sehr nahe, indem natürlich die Beschaffenheit der Oelfarben ihre eigenthümliche Richtung ungleich mehr begünstigen musste, als dies bei der strengeren Technik der Frescomalerei möglich war.

Eine sehr grosse Menge venetianischer Künstler ist in dieser Richtung mit grösserer oder geringerer Selbständigkeit thätig gewesen; zunächst jedoch reihen sie sich vorzugsweise um zwei Meister, Giorgione und Tizian, beides Schüler des Giovanni Bellini.

nommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, und von der durch Licht erfüllten Atmosphäre; diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloss gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück, und erscheinen als Halbschatten, selbst wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen.“ (Von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, II, S. 146, Anm.)

§. 200. Giorgio Barbarelli di Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt, wurde um 1477 geboren und starb 1511. Er ist der erste unter den Venetianern, welcher die alterthümliche Befangenheit der Bellini'schen Schule ablegte, und die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnen entschlossenen Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen, leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Glut, welche zu der Ruhe, die äusserlich in seinen Darstellungen zu herrschen pflegt, einen sehr eigenthümlichen Contrast bildet; es ist, möchte ich sagen, ein erhöhtes Geschlecht von Menschen, welches die Fähigkeit zu den edelsten und grossartigsten Aeusserungen des Lebens in sich trägt. Dies zeigt sich zunächst in seinen Portraits und Charakterköpfen.
1. Vorzüglich schöne Portraits von ihm befinden (oder befanden) sich in der Galerie Manfrini zu Venedig, namentlich eins, das eine Dame mit einer Laute im Arme darstellt, und ein zweites, darin man einen vornehmen Venetianer sieht, der sich zu einer Dame umwendet, und auf der andern
2. Seite einen zierlichen Pagen. Sehr ausgezeichnet ist auch Giorgione's eignes Portrait in der Münchner Galerie, ein Kopf voll bewegter Leidenschaftlichkeit, und mit einer eig-
3. nen Melancholie in dem dunkelglühenden Auge. — Charakterfiguren, wie sein Saul und David in der Galerie Borghese
4. zu Rom; David mit dem Haupte des Goliath in der kaiserl. Galerie zu Wien u. s. w. kommen mehrfach vor. Man kann oft im Zweifel sein, ob man ein eigentliches Portrait oder einen Charakterkopf, oder ein Genrebild vor sich hat, so sehr verstand es Giorgione, das menschlich Bedeutende und desshalb Allgemeingültige an seinen Gestalten hervorzuheben.
5. Dahin gehört z. B. das „Concert“ in der Galerie Pitti (zwei Geistliche welche Klavier und Violoncell spielen, und ein
6. Jüngling); der Musikmeister der einen Knaben singen lehrt,
7. in der Nationalgalerie zu London; das Bildniss eines Kriegers nebst einer andern Figur, in den Uffizien zu Florenz;
8. ein schönes Mädchen, welches die Hand auf die Schulter

ihres Geliebten legt, in der Sammlung Ashburton zu London; die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täu- 9.
fers, im Louvre, ein anderes Exemplar in der Baring'schen
Sammlung zu Stratton; zwei wunderbar reizende Frauen- 10.
köpfe in der Sammlung zu Castle Howard, u. a. m. Bei
dem Portrait des Gaston de Foix, jetzt im Louvre, hat 11.
Giorgione durch Beifügung mehrerer Spiegel die Gestalt von allen Seiten gezeigt, ein Scherz, der sich auf die damaligen Rangstreitigkeiten zwischen Malerei und Plastik bezieht.

Von seinen Andachtsbildern befindet sich das grösste und
ausgezeichnetste in der Solly'schen Sammlung zu London: 12.
Maria unter einem Baldachin in einer Landschaft thronend, zu den Seiten vier Heilige, nach alterthümlicher Weise abgesondert stehend, unten drei musizirende Engel. Im Charakter und Ausdruck zeigt sich hier jener schwermüthiggrossartige Ernst, welcher Giorgione hie und da eigen ist; die Behandlung ist voll und breit, die Farbe tiefglühend.
Eine heil. Familie mit S. Sebastian und S. Catharina, mit 13.
hochpoetischer Landschaft, in der Galerie des Louvre, ist ebenfalls vorzüglich, doch noch etwas hart in den Umrissen.
In einer Madonna der Leuchtenberg'schen Galerie in Mün- 14.
chen — sie sitzt mit dem Kinde unter einem Lorbeerbaum — erscheint das glühende Leben wiederum durch eine edle Strenge gemässigt.

Uebrigens kommen die Bilder dieses frühverstorbenen Meisters im Ganzen selten vor; zudem sind die Fresken, welche er in Venedig gemalt hat, untergegangen. Am seltensten sind seine historischen Gemälde. Zu diesen gehört
der Tod des Petrus Martyr, in der National-Galerie zu 15.
London, ein weniger bedeutendes kaum für echt zu hal-
tendes Bild; und ein Bild der Dresdner Galerie von anmuth- 16.
voll idyllischem Charakter, Jacob, welcher die Rahel be-
grüsst. Eine Anbetung der Hirten im Fitzwilliam-Museum 17.
zu Cambridge steht dem letztgenannten Bilde in der Behandlung sehr nahe. — Auch dürfte zu den Gemälden dieser Art ein sonderbares Bild von beträchtlichen Dimensionen

18. zu rechnen sein, welches sich in der Akademie von Venedig befindet, wohin es aus der Schule des heil. Marcus gebracht worden ist. Es stellt einen Seesturm dar, welcher im Jahre 1340 durch Dämonen erregt war und Venedig zu zerstören drohte, dessen Wuth aber durch drei Heilige besänftiget ward. Man sieht auf dem Bilde eine wild bewegte See und ein wildsegelndes Schiff, welches mit satyrähnlichen Teufelgestalten angefüllt ist. Auf einer kleinen Barke schiffen ihnen die drei Heiligen, Marcus, Nicolaus und Georg, dräuend entgegen. Entsetzt stürzen sich die Teufel beim Anblick der Heiligen ins Meer; einige sitzen im Tauwerk des Schiffes, andre oben im Mastkorbe, wo Feuer ist und von wo sich der Qualm über Himmel und See breitet. Ganz im Vorgrund ist eine Barke mit vier glühend beleuchteten nackten satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper, besonders die beiden sitzenden Ruderer, keck, frei und höchst meisterhaft gemalt. Fabelhafte Seethiere tauchen auf; auf dem einen reitet wiederum ein gehörnter Satyr. Am Ufer, in der Ferne, ist eine Stadt; links sieht man zuschauendes Volk.

Wie die Auffassung des ebengenannten Gemäldes sehr eigenthümlich erscheint, so findet man überhaupt mannigfach in Giorgione's Bildern eine besondere, poetische Anschauungsweise, welche sich eines Theils in allegorischen Beziehungen und Andeutungen (die jedoch nicht immer leicht zu enträthseln sein dürften), anderen Theiles in der Composition mehr novellistischer Scenen äussert und die eine bedeutende Verwandtschaft mit dem, heutigen Tages sogenannten „romantischen Genre" hat. Jene allegorischen Bilder tragen mehr das Gepräge seiner früheren Zeit und
19. des Bellini'schen Styles. Eins der frühern Werke dieser Art (wie es scheint), der sog. „Astrolog", befindet sich in der Galerie Manfrini zu Venedig. Der Alte, in phantastischem Gewande, sitzt an einem Marmortische vor einem verfallenen Gebäude, in dessen einer Nische eine verstümmelte Venus steht; Cirkel und Messingscheibe in der Hand

schaut er hinaus; links warten ein geharnischter Jüngling und ein am Boden sitzendes Weib, welches mit einem vor ihr liegenden nackten Kinde spielt; fern in der Landschaft ausruhende Krieger unter einem Baume*). — Ein eigen- 20.
thümlich anziehendes Gemälde mehr novellistischen Inhalts, aber von minder kräftiger Durchführung, ist im Museum von Paris: eine Landschaft, in welcher zwei junge Männer mit zwei nackten Weibern, musikalische Instrumente in den Händen, sitzen (das eine der Weiber schöpft Wasser aus einem Brunnen), — wiederum ein Bild voll glühenden Lebens und edler Sinnlichkeit**). — Auch ein mythologisches 21.
Bild, die von einem Satyr verfolgte Nymphe, eine Halbfigur von grosser, unbefangener Schönheit, wird im Pallast Pitti dem Giorgione zugeschrieben.

Aber auch historische Gegenstände der heil. Geschichte werden unter Giorgione's Hand — zwar nicht zu Genrebildern, denn dafür ist seine Auffassung zu gross — wohl aber zu romantischen Novellen von unsäglichem Reiz. Hieher gehört eines seiner Meisterwerke, welches sich in der 22.
Galerie der Brera zu Mailand befindet. Es stellt die Findung Mosis dar, alle Figuren aber in dem reichen, venetianischen Costüme, welches gerade zu Giorgione's Zeit galt. In der Mitte, unter einem Baume sitzt die Prinzessin, voll Verwunderung auf das Kind blickend, welches eine Dienerin ihr überreicht. Der Seneschall der Prinzessin, Ritter und Damen stehen daneben. Auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar im Grase und weist auf den Vorgang hin, auf der andern Musikanten und Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Es ist ein Bild, in welchem sich alle höchste Erdenpracht und Lust vereinigt

*) Herr v. Quandt, Uebersetzung des Lanzi, II., S. 66, Anmerk. erkennt auch in diesem Bilde die Scene einer Novelle.

**) Von Waagen, Paris, S. 461, dem ältern Palma beigelegt. — Im Kunstblatt 1846, No. 2 werden dem Giorgione auch neun schöne weibliche Köpfe, die Musen darstellend, im Pallast Barbarigo zu Venedig zugeschrieben.

und darin der biblische Vorgang eben nur ein anziehenderes Interesse hineinbringt. Das der Geschichte widersprechende Costüm ist hier so wenig störend, wie auf andren venetianischen Bildern jener Zeit, indem es hiebei nicht auf eine nüchtern historische, sondern mehr auf eine poetische Wahrheit abgesehen und die Gegenwart reich genug an Poesie war, auch ihr Costüm gerade die Entfaltung einer eignen romantischen Pracht gestattete. Dies Bild hat, bei aller Glut der Farben, übrigens bereits etwas Weicheres in der Malerei und erinnert hierin schon an Giorgione's glücklicheren Nebenbuhler, Tizian, der nicht, wie jener, mitten im Laufe seines schönsten Strebens durch
23. den Tod abgerufen wurde. — Ein ähnliches kleines Bild in der Form eines Frieses befindet sich im Pallast Pitti. —
24. Mehrere kleine biblische Geschichten, wahrscheinlich aus frühster Zeit und nicht ohne mannigfache Härten, findet man in den Uffizien zu Florenz, z. B. ein Urtheil Salomonis, eine Anbetung der Könige etc. Eins dieser Bilder ist besonders bezeichnend für die Art und Weise, wie Giorgione auch die „heilige Unterredung" zu einer Novellenscene machte; man erblickt eine Terrasse über einem Gebirgssee, mit der Aussicht auf schroffe, romantische Ufer; auf einem Throne sitzt die Madonna, einzelne Heilige, S. Catharina, S. Paulus gehen im Gespräche frei umher; auch S. Sebastian ist hier nicht angebunden, Petrus lehnt nachdenklich an einer Balustrade, kleine Genien spielen harmlos am Boden. Herrlich kühn und von schönster Klarheit und Wärme der Farbe ist hier, wie auf manchen Bildern des Meisters die Landschaft, in deren Ausbildung er den meisten übrigen Venetianern vorangegangen ist.

§. 201. Unter Giorgione's Schülern war der bedeutendste Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547), dessen ich bereits bei Gelegenheit des Michelangelo (I., S. 538—540) gedacht habe. Aus seiner venetianischen Zeit — bis zum 26sten
1. Altersjahre — ist nur ein Hauptbild, ein Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, vorhanden, das frei-

lich von der Fülle und Herrlichkeit Tizians nicht mehr weit entfernt ist und einen Rückschluss auf die Persönlichkeit Michelangelo's gestattet, welcher den schon so vollendeten Venetianer in seine, ganz entgegengesetzte Richtung zu bannen vermochte. In einer offenen Halle sitzt der milde, würdevolle Chrysostomus vorlesend an einem Pulte; aufmerksam und liebevoll zu ihm hingeneigt steht Johannes der Täufer, auf sein Kreuz gestützt, hinter ihm zwei andere heilige Männer; links zwei heilige Frauen, andächtig zuhörend; ganz vorn Magdalena, den Beschauer majestätisch anblickend, ein Prachttypus des damaligen venetianischen Frauenideals, in voller, weltlicher Schönheit. Die Aufgabe einer santa conversazione liess sich nicht würdiger lösen als hier durch den Bezug der Zuhörenden zur Hauptfigur geschehen ist; an Farbengluth steht das Werk überdiess den besten Arbeiten des Lehrers gleich. — Auch eine Ma- 2.
donna auf dem Throne mit sechs Heiligen, in S. Niccolo, ist ein Jugendwerk des Meisters. — Vorzüglich ausgezeichnet ist Fra Sebastiano in Portraitbildern, deren an verschiedenen Orten vorkommen; namentlich schreibt man ihm das ausgezeichnet schöne Portrait des Cardinal Polus, in der 3.
Galerie der Eremitage zu Petersburg, zu, welches früher den Namen des Raphael führte; dass auch das treffliche Doppelportrait, welches im Louvre den Namen „Raphael 4.
und sein Fechtmeister" führt, wahrscheinlich von Sebastiano ist, wurde bereits bemerkt. — In Rom trat Fra Sebastiano in ein näheres Verhältniss zu Michelangelo und malte mannigfach nach dessen Cartons, eignete sich auch, abweichend von der Weise der venetianischen Schule, in selbständigen Werken Manches von der Compositionsweise dieses Meisters an. In solcher Art entstand das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus (in der National-Galerie zu 5.
London), welches er 1519 im Wettstreit mit Raphaels Verklärung malte und dazu Michelangelo einen Theil der Zeichnung — die Gruppe des Lazarus und der um ihn Beschäf-

tigten — geliefert hatte*). Es ist ein figurenreiches Bild, zwar nicht von recht bedeutsamer Haltung des Ganzen, aber mit grossen Schönheiten im Einzelnen. In dem Lazarus, der mit einem wunderbaren Blick auf Christus die ihn umgebenden Binden löst, ist das Wiederaufleben auf das Geistvollste ausgedrückt; Christus, eine höchst edle Gestalt, deutet mit der Rechten gen Himmel; in dem verschiedenen Ausdruck der Umstehenden spiegelt sich das Ereigniss in gewaltigster Weise ab. Die Ausführung ist von grösster Gediegenheit, der Ton der Farbe noch tief und gesättigt.
6. — Aus derselben Zeit eine treffliche heil. Familie in der
7. Sammlung des Sir Thomas Baring zu Stratton. — Eins der edelsten Werke der frühern römischen Epoche Sebastiano's, den todten Christus darstellend, welcher von Joseph von Arimathia gestützt, von Magdalena beklagt wird (auf einer Steinplatte gemalt), befindet sich im Berliner Museum. Es sind colossale Halbfiguren, der Leichnam von grossartigster Bildung,
8. Joseph von wunderbarem Schmerzensausdruck. — In der Galerie Pitti zu Florenz befindet sich ein Martyrthum der heil. Agatha, welches in ähnlicher Weise michelangeleske Composition und einen Rest von venetianischem Colorit verbindet, dabei jedoch ausser der Scheusslichkeit des Gegenstandes auch dadurch unangenehm berührt, dass Sebastiano schon hier die unmittelbare Lebensfrische einem Stylprincip opferte, welches doch nie ganz sein eigen wurde. Zwar behalten auch seine spätern Arbeiten neben der grandiosen Formenbildung noch sehr erhebliche Vorzüge des Colorites bei, allein es beginnt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die schöne Einzelform, namentlich in Betreff der Gewandung sichtbar zu werden, auch wendet der Künstler die ihm zur Gewohnheit gewordene Colossalität oft da an, wo sie nicht hingehört, z. B. im Portrait. Noch aus der besseren Zeit sind die nach Michelangelo's Zeichnungen

*) Nach Waagen, England I., S. 185 u. f. sogar den Entwurf zur ganzen Composition.

ausgeführten Fresken in S. Pietro in Montorio zu Rom 9.
(erste Kapelle rechts), wovon die Geisselung Christi in der würdigen, vortrefflich bewegten Composition und auch in der edeln Ausführung als das Vorzüglichste erscheint. (Eine eigenhändige Wiederholung im Kleinen im Palast Borghese.)
Spät und von unangenehmer Wirkung sind dagegen die 10.
Malereien in der Capella Chigi, in S. M. del popolo.
Unter den spätern colossalen Portraits nennen wir das eines 11.
Cardinals (vorgeblich Papst Alexanders VI.) in dem Studj
zu Neapel, und ein weibliches Bildniss in der National- 12.
galerie zu London. Das höchst vorzügliche Bildniss des 13.
Andreas Doria, im Besitz des Fürsten Doria zu Rom, ist leider nicht mehr sichtbar.

Ein andrer Schüler des Giorgione war Giovanni da Udine, der jedoch nachmals nach Rom, zum Raphael ging, wo wir ihn bereits kennen gelernt haben und wo er in den mannigfachen decorativen Gegenständen Gelegenheit zur Entfaltung seiner venetianischen Kunstfertigkeit fand. — Ferner der Veroneser Francesco Torbido, genannt: il moro, von dem sich vornehmlich in Verona Gemälde finden, die zum Theil noch in Etwas an die mehr alterthümliche Richtung der Veroneser erinnern. Im Dome von 14.
Verona malte er Scenen aus dem Leben der Maria nach den Cartons von Giulio Romano. — Auch ein mittelbarer Schüler des Giov. Bellini, welcher jedoch Manches von Giorgione angenommen haben mag, gehört hieher: Sebastiano Florigerio aus Udine. Zwei Madonnen mit Hei- 15.
ligen in der Akademie von Venedig von alterthümlicher Anordnung und schöner Formenfülle, dabei von blasskaltem Colorit.

Der Einfluss des Giorgione erstreckte sich jedoch über seine eigentliche Schule (die nicht bedeutend war) hinaus und durch sein Beispiel wurden auch andere Künstler für die neue freiere Richtung der Malerei gewonnen. Ich nenne unter diesen zuerst den Jacopo Palma vecchio, einen Maler, der anfangs dem Style des Bellini folgte, und erst

in späterer Zeit sich den Meistern des XVI. Jahrhunderts
anschloss, die er, und zwar besonders den Giorgione, mit
ziemlichen Glücke nachahmte. Wenn er den letztern in
scharfer Durchbildung nicht erreichte, so ist ihm doch ein
eben so reiches Lebensgefühl und eine weiche Süssigkeit
eigen, welche oft an die reizendsten Gestalten Tizians erin-
nert. In seinen frühern Werken haben die Köpfe noch
etwas alterthümlich Strenges, was später einer milden Ruhe
weicht; die herbe verschlossene Kraft Giorgione's ist ihm
16. dagegen fremd geblieben. In der Akademie von Venedig
sieht man von ihm einen heil. Petrus von andern Heiligen
umgeben, ein Bild aus der früheren Zeit, aber schön und
17. würdig. Auch ein grosses Altarblatt in S. Zaccaria, Ma-
donna mit sechs Heiligen und einem ausserordentlich schö-
nen Engel, welcher auf der Geige spielt, gehört noch zu
18. den frühern Werken. Dann folgt, in der Akademie, eine
anziehende Himmelfahrt Mariä, die etwa der Uebergangs-
19. periode angehört. Das Hauptwerk aber ist ein Altarblatt
in S. Maria Formosa, in sieben Abtheilungen, wovon die
mittlere die heil. Barbara mit der Palme darstellt, eine Ge-
stalt voll hoher Andacht und grandioser Ruhe, dergleichen
20. die venetianische Kunst nicht viele geschaffen hat. Eben-
falls aus der reifsten Zeit des Künstlers ist die Heilung des
besessenen Mädchens durch Christus, in der Akademie; die
theilnehmenden, aufgeregt dreinredenden Jünger, die Beses-
sene und ihre Mutter sind von vortrefflichem Ausdruck,
Christus aber nicht bedeutend, obschon dem Typus des
Gian Bellini angenähert. Die Farbe ist von höchster Gluth
und Schönheit. — Mehrfach kommen heilige Familien mit
21. andern Heiligen, in Halbfiguren vor, eine der besten im
Pallast Manfrini. — Auch ausserhalb Venedigs sind Palma's
22. Werke nicht sehr selten; eine Madonna mit Heiligen von
naivster Schönheit im Pallast Borghese zu Rom; eine
23. andere im Pallast Colonna; eine grosse und besonders
herrliche in der Galerie zu Turin. Sehr vorzügliche Bilder
24. aus seiner späteren Zeit sind in der k. k. Sammlung zu

Wien. — Eine Madonna mit Heiligen in der Stuttgarter 25.
Sammlung. — Eine schöne heil. Familie, mit einem das 26.
Kind anbetenden jungen Hirten, befindet sich im Louvre.

Auf ähnliche Weise, wie Palma, bildete sich ein etwas älterer Künstler, Rocco Marconi aus, von dem man in Venedig sehr anziehende Bilder sieht. Die Farbe erreicht bei ihm eine Transparenz und Gluth, wie selbst bei Giorgione selten; dabei verfällt er jedoch in's Bunte und ist in Anordnung und Charakteren insgemein nicht bedeutend.
Noch zur ältern Richtung hinneigend ist ein Altarbild, 27.
Christus zwischen zwei Heiligen, in S. Giovanni e Paolo;
zwei Darstellungen der Ehebrecherin vor Christo, in der 28.
Akademie und im Pallast Manfrini, sind überfüllt und im 29.
Ausdruck schwach; auch ein Christus zwischen zwei Apo- 30.
steln, in der Akademie ist nur in der Farbe bedeutend; dafür hat der Künstler in einer grossen Kreuzabnahme (in derselben Sammlung) all seinen Reichthum und eine Fülle des schönsten, rührendsten Ausdruckes entwickelt.

Erinnerungen an die mehr alterthümliche Weise der Schule, und obgleich in schöner Technik, doch ohne die venetianische Farbengluth ausgeführt, enthalten auch die Werke noch einiger andren Meister, namentlich des Lorenzo Luzzo da Feltre und des Gio. Paolo l'Olmo, von
denen u. a. ein Paar gute Bilder im Berliner Museum be- 31.
findlich sind.

Noch muss ich hier einen Künstler anführen, den Lorenzo Lotto, der ursprünglich Schüler des Bellini war und dem Giorgione nachstrebte, jedoch zugleich als ein Nachahmer des Leonardo da Vinci genannt wird. Diese verschiedenen Richtungen treten in den verschiedenen Bildern des Künstlers hervor. So ist in den Studj zu Neapel
ein treffliches Gemälde, welches mit seinem Namen bezeich- 32.
net ist und sich ganz der Schule des Bellini anschliesst,
andre (z. B. in der Galerie Pitti zu Florenz) sind mehr 33.
mailändisch, noch andre im Style der neueren venetianischen Malerei. — In letzterer Art sind mehrere Bilder zu Vene-

34. dig, namentlich ein heiliger Augustin mit zwei Engeln und
andren Figuren in S. Giovanni e Paolo. In der Solly'schen
35. Sammlung zu London ist ein ausgezeichnetes Bild, welches
den Maler mit seiner Familie darstellt. — Die Werke, die
seine Vaterstadt Bergamo aufzuweisen hat, sind minder
36. bedeutend; das schöne Bild in der Kirche zu Alzano, unweit Bergamo, den Tod des Petrus Martyr darstellend, ist ihm neuerdings abgesprochen worden*).

§. 202. Selbst auf seinen Mitschüler und glücklicheren Nebenbuhler, Tiziano Vecellio**), hat Giorgione einen entschiedenen Einfluss ausgeübt; doch bildete dieser sich bald in besonderer Eigenthümlichkeit aus. Tizian war um das Jahr 1477 zu Cadore (an der Gränze von Friaul) geboren und erhielt anfangs eine gelehrte Bildung. Er lebte mit den Gelehrten und Dichtern seiner Zeit, z. B. mit dem Ariost zu Ferrara, dem Pietro Aretino zu Venedig, in vertrauten Verhältnissen und ward von den Fürsten und Herren als der vorzüglichste Portraitmaler vielfach geehrt. Papst Paul III. lud ihn nach Rom: besonders aber war es Kaiser Karl V., der ihn vielfach beschäftigte und den er sogar zweimal in Augsburg besuchen musste. (Ob er nach Spanien gekommen sei, ist sehr zweifelhaft.) Er starb 1576, in seinem neun und neunzigsten Jahre, an der Pest.

Schon in der Wahl seiner Gegenstände ist Tizian unstreitig der vielseitigste Maler seiner Schule, ja es giebt kaum eine Gattung der Malerei, welche er nicht in seinem langen, überaus thätigen Leben durch hohe Leistungen ge-

*) Von Rumohr, drei Reisen etc. S, 320.

**) *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore Cav. e pitt. con l'arbore della sua vera consanguineità. Venezia* 1622. — Neuer Abdruck: *Vita dell' insigne pitt. Tizian Vecellio già scritta da anonimo autore riprod. con lettere di Tiziano, per cura dell' Ab.* Franc. Accordini. *Venezia* 1809. — Stefano Ticozzi: *Vite de' pittori Vecellj di Cadore. Milano* 1817. — Northcote: *The life of Tizian. London* 1830. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Titien.*

fördert hätte. Allein wir haben bereits erwähnt, dass diejenige Richtung, welche in Venedig Kunst und Leben beherrschte, von der florentinisch-römischen bedeutend abwich, und so liegt auch der Schwerpunkt von Tizians Grösse anderswo als bei Leonardo, Michelangelo und Raphael. Grosse, symbolisch bezugreiche Compositionen, in welchen schon die Anordnung ein höheres geistiges Factum darzustellen hat, sind von ihm nicht vorhanden; auch auf Schärfe der Charakteristik, auf gewaltige Entwickelung der Form, selbst auf ideale Schönheit geht er nicht direkt aus — obwohl ihm diess Alles in hohem Grade zu Gebote steht —; was er aber von seinem ersten bis zu seinem letzten Bilde erstrebt und oft im edelsten Sinne erreicht hat, ist nicht weniger gross und ewig als die Leistungen Jener. Das, was beim Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, lösst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Von Tizian gilt es vornemlich, was ich im Allgemeinen über die den Venetianern eigenthümliche Richtung gesagt habe. Er ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, den höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch wiederum so verschieden, — ein ruhiges Genügen, eine harmonische, gleichmässige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig eben nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen.

Was Tizian von Coreggio scheidet mit welchem er

sonst eine offenbare Congenialität besitzt, ist wesentlich ein ganz verschiedenes Wollen. Wo der Lombarde ein nervös aufgeregtes Leben schildert, giebt der Venetianer ruhiges Behagen; wenn bei Jenem die Gestalten nur desshalb geschaffen scheinen, um daran das Spiel der Empfindung und des Naturlebens darzustellen, nehmen sie bei Diesem vor allem eine grandiose, volle Existenz in Anspruch und sind dann in der Bewegung um so gewaltiger; wo Jener vor hastiger Leidenschaft nicht zur Entwickelung schöner Formen kömmt und uns desshalb modern erscheint, da behält Dieser seine unerschütterliche Grundlage dauernder und nothwendiger Schönheit; wie endlich Coreggio's Helldunkel etwas an sich Bedingtes, Mittelbares, ein Phänomen an den Körpern ist, so ist bei Tizian die Farbe der Ausdruck der Existenz selber.

§. 203. In seinen früheren Bildern erscheint Tizian noch als ein Anhänger des Bellini'schen Styles, den er jedoch be-
1. reits mit einer eigenthümlichen Kraft zu behandeln weiss. Eine Anbetung der Könige im Pallast Manfrini zu Venedig, ein kleines figurenreiches Bild mit mancherlei Mängeln in den Figuren, aber mit einer artigen weiten Landschaft, ist gewiss
2. eins seiner frühesten Stücke. Schon entwickelter sind eine Madonna mit Engeln in der Galerie der Uffizien zu Flo-
3. renz, eine Madonna mit Heiligen im Pallast Colonna, und
4. eine zierliche kleine Madonna im Pallast Sciarra zu Rom. Sodann gehört hieher besonders ein schönes einfaches Bild
5. in der venetianischen Akademie, den Besuch Mariä bei der Elisabeth darstellend; sowie auch eine sehr anmuthige Ma-
6. donna mit dem Kinde aus dieser Zeit, in der k. k. Galerie zu Wien, zu erwähnen ist. Von den Bildern des Louvre
7. gehört die scharf naturalistische vierge au lapin, und eine sehr edle Madonna mit drei Heiligen in einer Landschaft hieher.

Das schönste und vollendetste unter den Werken aus Tizians früherer Periode, eins seiner schönsten überhaupt,
8. ist der Christus mit dem Zinsgroschen *(Cristo della Moneta)*

den er für den Herzog von Ferrara malte, jetzt in der Dresdner Galerie befindlich. Alles vereinigt sich in dem Kopfe des Christus zur edelsten Wirkung: Schmelz der Fleischtöne, zarte Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlauen Pharisäer.

Unter den Werken aus Tizians entwickelter Periode nenne ich nur die bedeutendsten und berühmtesten. Zuerst diejenigen, welche der heil. Geschichte angehören. Eins der 9.
vorzüglichsten ist die grosse Himmelfahrt Mariä, die aus der Kirche S. Maria gloriosa de' frari in die Akademie von Venedig hinübergeführt ist. Es ist ein wunderbar mächtiges Weib, das in göttlichem Sturm emporgetragen wird; hier ist Alles schön, Kopf, Gestalt, Stellung, Faltenwurf, Pracht und Licht der Farbe. Reizende Gruppen von Kinderengeln umgeben sie. Unten stehen die Apostel, die in feierlichen Bewegungen emporschauen; doch scheinen diese Figuren im Ausdrucke nicht ganz unbefangen. — Eine andre Himmel- 10.
fahrt der Maria, aber nicht von solcher Bedeutung, ist im Dome von Verona. Schön ist es, wie hier die Maria einsam, ohne weitere Umgebung von Engeln, von den Wolken aufgehoben wird.

Bei weitem aber das trefflichste der hieher gehörigen Bilder ist eine Grablegung Christi im Pallaste Manfrini zu 11.
Venedig. Es ist ein höchst vollendetes Meisterwerk, vielleicht das bedeutendste unter Tizians Bildern und die edelste Darstellung dieses Gegenstandes. Hier ist das körperliche Geschäft des Tragens trefflich angeordnet, zugleich aber der geistige Schmerz zum eigentlichen Mittelpunkte der Handlung gemacht. Einer trägt zu den Häupten, ein andrer zu den Füssen Christi; Johannes der dahinter steht, erhebt Christi Arm. Maria zur Linken, in jammervoller Betrachtung, ist im Begriff in Ohmacht zu fallen; Magdalena umfasst sie, ohne aber vom Heilande wegzublicken. Hier ist die grösste Schönheit der Gestalten, das edelste

Pathos der Bewegung mit dem lebendigsten Affekt und der
tiefsten innerlichsten Empfindung verbunden. — Wenn irgend
ein venetianisches Bild auf die spätere Kunst einen Einfluss
geübt hat, so ist es dieses; die edelsten Inspirationen des
van Dyck hängen von diesem wunderbaren Werke ab. —
12. Eine Wiederholung desselben Bildes, von beinahe gleicher
Schönheit in der Ausführung, befindet sich im Museum von
Paris.

Sehr heiter und weltlich liebenswürdig ist das grosse
13. Bild der Darstellung Mariä im Tempel, jetzt in der Akademie zu Venedig. Eine Menge Volkes, darunter auch
Senatoren und Procuratoren des heil. Marcus, sehen verwundert, begeistert, gespannt zu, wie das liebliche Kind,
sein blaues Röckchen zierlich mit der Rechten zusammenfassend, die Tempeltreppe hinaufsteigt, wo von Geistlichen
umgeben, der erstaunte Hohepriester es mit seinem Segen
empfängt. Von Fenstern und Balconen sehen Zuschauer
herab; neben der Treppe aber sitzt ein altes Hökerweib
bei ihrem Eierkorb, welche ganz neugierig nach dem Gewühl
hinschaut. Der ganze Vorgang ist mit grösster Naivetät
und in einer unvergleichlichen farbenglühenden Ausführung
14. dargestellt. — Von einer öfter vorkommenden Darstellung
des Gastmahls zu Emmaus, welche sich nicht sowohl durch
Grösse als durch milde Ruhe des Ausdruckes auszeichnet,
befindet sich ein Exemplar im Louvre, eine gute alte Schulwiederholung in den Studj zu Neapel.

Ebenso sind von Tizian sehr treffliche Altarbilder,
Madonnen auf dem Throne, mit Heiligen umgeben und
15. Fromme anbetend zu ihren Füssen, vorhanden. Ein grosses
Hauptbild der Art ist in der Kirche S. Maria de' frari zu
Venedig; Madonna mit mehrern Heiligen und als Donatoren
die Familie Pesaro, ein Wunderwerk schöner Lebenswahr-
16. heit. Einige andre vom höchsten Werthe sind in der Galerie
von Dresden.

Andre nicht eben häufige Bilder dieses Inhalts sind meist
freier geordnet, als sog. sante conversazioni; auf solchen

sitzen und stehen die Heiligen in ungebundener Weise zusammen und unterhalten sich einer mit andern. Der Thron der Madonna, welcher bei den Vivarini und Bellini immer noch die Heiligen trennte, ist hier seitswärts angebracht, oder mitsammt der architektonischen Einfassung gänzlich verschwunden; oben in lichten Goldwolken schwebt dann die Mutter Gottes zwischen lebenslustigen Genien, während unten die Conversation sich zu ungehemmten Gruppen ordnet. In solchen Bildern verschwindet natürlich der eigentlich erbauliche Zweck fast ganz und man sieht in ihnen insgemein nur eine Gesellschaft schöner und kräftiger Menschen, die manchmal ein andres als das religiöse Interesse
zu verbinden scheint. Ein vorzügliches Altarblatt aus Tizi- 17.
ans späterer Zeit, in der vaticanischen Galerie, kann als Typus dieser Gattung gelten; dem begeistert empor schauenden S. Nicolaus im bischöflichen Prachtgewande sehen S. Petrus und die reizende Catharina über die Schulter in's Buch; weiter rückwärts S. Franz und S. Anton von Padua in Ekstase; links S. Sebastian, eine Gestalt, welche fast in all diesen Bildern wiederkehrt und für welche man Tizian nicht verantwortlich machen darf; sonst bliebe es wohl unbegreiflich, dass die andächtigen Heiligen ihn nicht vor Allem seiner Bande entledigt und seine Wunden verbunden haben sollten. Oben in den Wolken zwischen Engeln die Madonna, welche in heiterm Humor das liebliche Kind einen Kranz herunterwerfen lässt. — Treffliche Bilder der Art
findet man u. a. auch in München, namentlich in der Leuch- 18.
tenberg'schen Galerie. — Die lebensgrosse Gestalt Johan-
nes des Täufers, in der Akademie zu Venedig ist bei aller 19.
Schönheit doch im Charakter nicht ganz entschieden genug und scheint weniger von hoher Ahnung als von sanftem Schmerz erfasst. — Der grosse h. Hieronymus in einer
grandiosen, waldigen Felsgegend (das beste Exemplar im 20.
Louvre) ist eine ergreifende Darstellung gewaltiger Busse und sicher eines von denjenigen Motiven, wodurch Tizian am meisten auf die Maler des XVII. Jahrhunderts ein-

21. gewirkt hat. — Von einer oft wiederkehrenden Darstellung
der heil. Magdalena befindet sich das beste Exemplar im
Pallast Barbarigo, andere im Pallast Pitti, im Escurial, in
den Studj zu Neapel, im Pallast Doria zu Rom etc. Einen
tiefen sittlichen Schmerz muss man in diesen Bildern nicht
suchen; es ist ein schönes sinnliches Weib, deren Busse
22. wohl kaum von Dauer sein wird. — Ein herrliches Altar-
blatt, Tobias mit dem Engel darstellend, befindet sich in
S. Caterina zu Venedig; man glaubt darin die Beihülfe von
Tizians Schüler Santo Zago zu erkennen.

§. 204. Tizian ist in denjenigen Darstellungen am vor-
züglichsten, in welchen eine gewisse äussere Ruhe der Ge-
stalten ihm Gelegenheit zur Entfaltung seiner eigenthümlichen
Schönheit giebt. Selbst in der Himmelfahrt der Maria und
in der Grablegung war dies der Fall. Anders ist es in den-
jenigen seltenen Darstellungen, in denen eine lebendig be-
wegte Handlung enthalten ist. Dergleichen ist seiner Natur
1. fremd und man merkt hie und da den Zwang. So z. B.
in der Dornenkrönung des Pariser Museums, wo der Mei-
ster in der Darstellung des Gewaltsamen und Rohen das
richtige Maass nicht finden konnte. Und selbst bei seinen
beiden berühmtesten historischen Bildern bemerkt man,
trotz der höchsten denkbaren Begabung für alles lebendig
Bewegte, dass die Schilderung des Seins mehr seine Sphäre
2. ist als die des Thuns. Das eine dieser Werke, die Ermor-
dung des S. Petrus Martyr, in S. Giovanni e Paolo zu Ve-
nedig, war allerdings für ein colossales Altarblatt keine
glückliche Aufgabe; der Heilige blickt, des Schlages wartend,
gen Himmel; was er leidet, sagt mehr der wilde Sprung des
Mörders und die entsetzensvolle Geberde des Schülers;
die Scenerie, ein dunkler Waldesrand mit Wolkenschatten,
hinten in grellem Zwielicht das Gebirge, ist, wie bei Tizian
durchgängig, überaus meisterhaft. Ungleich bedeutender er-
3. scheint die Marter des h. Laurentius, ein ebenfalls riesiges
Altarbild in der Jesuitenkirche zu Venedig (welches leider,
wie das vorige, stark gelitten hat). Die schöne, edel verkürzte

Gestalt des Heiligen, von oben durch einen himmlischen Lichtstrahl, von unten durch das Feuer des Rostes beleuchtet, lässt viel weniger die physische Qual als die heilige Standhaftigkeit des Märtyrers erkennen, welche all die Schergen in wildes Erstaunen versetzt und sie theils zu scheusslicher Bosheit, theils zur Bewunderung und zur Flucht antreibt; nur ein harter alter Kriegsmann in dieser prachtvoll bewegten Gruppe blickt unverwandt und ohne sich irre machen zu lassen, auf den Heiligen hin. Dazu kömmt ein Lichteffekt, wie er vielleicht nicht zum zweitenmal dargestellt ist; das Feuer, der Strahl von oben und die Flammen zweier Pechpfannen bringen in die nächtliche Scene einen Strom von Lichtern und Reflexen, welcher auch die geringste Composition zu einem Wunderwerke machen müsste.

Im Dogenpallaste zu Venedig hatte Tizian bedeutende 4.
Malereien meist geschichtlichen Inhalts ausgeführt; diese wurden durch den schon erwähnten Brand, welcher fast alle inneren Theile des Pallastes zerstörte, vernichtet. Nur das Frescobild eines von Tizian gemalten heil. Christophorus hat sich hier, über einer kleinen Treppe neben der Kapelle des Pallastes, erhalten; der Kopf desselben ist schön, das Uebrige der Figur jedoch sehr mittelmässig. — In Verona, in der Sammlung des Rathspallastes, schreibt man 5.
ihm ein geschichtliches Gemälde von sehr grossen Dimensionen zu. Hier sieht man den Dogen von Venedig auf dem Throne, zu seinen Seiten die Signori in rothem Costüm; zur Rechten die Garde der Sklavonen, zur Linken in weiss seidener Kleidung die Rathsherren von Verona, welche dem Dogen Fahne und Schlüssel ihrer Stadt überreichen. Ueber ihnen, in Wolken, die heil. Jungfrau mit den Heiligen Marcus und Zeno (den Schutzheiligen von Venedig und von Verona). Die Composition des Bildes ist nicht gerade grossartig, auch erkennt man in Einzelheiten z. B. in den Heiligen, sehr deutlich die Hand minder vorzüglicher Künstler; die Portraitköpfe der dargestellten Personen aber sind höchst ausgezeichnet und voller Leben.

§. 205. Eine besondere Meisterschaft hat Tizian in der
Darstellung nackter weiblicher Gestalten entwickelt; hier zeigt
sich der Zauber seiner Colorits in seiner vollsten Gewalt.
Nur ist zu bemerken, dass er in den Darstellungen solcher
Art nicht selten eben mit dieser seiner Meisterschaft der
Technik einen gewissen Prunk treibt und statt der Naivetät,
statt einer unbefangenen heimlichen Situation, eine wohl-
überlegte Schaustellung schöner Glieder malt. Auffallend
1. zeigt sich dies bei Vergleichung der beiden berühmten
Venusbilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Wäh-
rend die eine von diesen (sie trägt Blumen in der Hand,
im Nebengemach erblickt man Frauen, welche Gewänder
aus einer Lade nehmen) eben in der Naivetät ihrer Stellung
eine verführerische Gewalt über den Beschauer ausübt, so
lässt die zweite (hinter der ein Amor steht) trotz der gleich
hohen Meisterschaft der Technik kalt. Bewunderungswürdig
ist übrigens an jener ersten, wie die ganz vom Licht um-
flossene Gestalt, die auf einem weissen Gewande und vor
einem hellem Hintergrunde liegt, doch das schönste Relief
2. der Formen und die kräftigste Farbe zeigt. — Aehnliche
Bilder finden sich mannichfaltig, wie z. B. in Dresden; eine
3. schöne Danae zu Neapel, eine andre zu Wien; Andres in
4. England, namentlich ein berühmtes Bild in der Galerie von
Cambridge, wo (nach einer wenig begründeten Sage) in der
Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli portraitirt ist und
König Philipp II., die Laute spielend, neben ihr sitzt. —
Auch andre hieher gehörige vorzügliche Bilder sind in Eng-
5. land vorhanden, z. B. zwei grosse Darstellungen der Diana
und ihrer Nymphen im Bade, beide in der Bridgewater-
Galerie; in der einen sieht man den Actäon, in der andern
wird die Schuld der Kalisto entdeckt; beide Bilder stammen
aus der spätern Zeit des Meisters und sind weniger in der
Durchführung als in der Gesammtwirkung bedeutend. Eine
6. eigenhändige Wiederholung des Bildes der Kalisto, für
Philipp II. gemalt, befindet sich im Museum zu Madrid,
7. eine andere im Belvedere zu Wien. In der Bridgewater-

Galerie ist noch ein andres zierliches Bild, eine Venus, die aus dem Wasser aufsteigt und sich die Haare trocknet, neben ihr eine schwimmende Muschel. Venus, die den 8.
Adonis von der Jagd zurückzuhalten strebt, im Museum von Madrid; ein zweites Original im Pallast Barbarigo zu Venedig; eine gute Schulcopie in der englischen National-Galerie. Venus, halbe Figur, der Amor einen Spiegel vor- 9.
hält, und eine Nymphe, von einem Satyr umarmt, im Pallast Barbarigo zu Venedig. — Im Pallast Borghese zu Rom 10.
eine Ausrüstung Amors; er lässt sich ruhig von Venus die Augen verbinden, während ein anderer Amorin sich flüsternd an ihre Schulter lehnt und zwei Grazien Bogen und Köcher herbeibringen. Obwohl bereits manierirt und mehr mit Paolo Veronese übereinstimmend, zeichnet sich diess Bild durch heitere Lebensfülle und Naivetät aus. U. a. m. — Drei herrliche Bilder, welche Tizian schon im Jahre 1514 11.
für Herzog Alphons von Ferrara malte, enthalten grössere mythologische Scenen in reicher Landschaft; zwei davon, die Ankunft des Bacchus auf Naxos und ein Opfer für die Göttin der Fruchtbarkeit, befinden sich im Museum von Madrid, das dritte, Bacchus und Ariadne, in der National- 12.
galerie zu London. Es ist die reizvollste poetische Auffassung der Mythe, voll Schönheit und Humor, in strengern und edlern Formen gefasst, als diess bei den meisten spätern Werken Tizians der Fall ist. Als viertes Bild soll das schon erwähnte Bacchanal Gian Bellini's, mit Tizians Landschaft, dazu gehört haben. — Ein anderes Bacchanal im 13.
Madrider Museum athmet wiederum jene schöne, glühende Sinnlichkeit, welche der Einklang des Menschenlebens mit dem Naturleben ist. Es ist eine Gesellschaft von Jünglingen und Mädchen, grossentheils nackt, im Freien zu bacchischem Gelage versammelt, singend und trinkend, einige in leichtverschlungenem Reigen; das einzige Absichtliche ist eine Bacchantin, welche nackt im Vordergrunde schläft. — Die berühmte Venus del Pardo, im Louvre, eigentlich Ju- 14.
piter (als Satyr), welcher das Gewand der schlafenden Antiope

aufhebt, ist nach vielfachen Beschädigungen jetzt hauptsächlich durch die grossartig schöne Landschaft bedeutend.
15. — Ein Bild von der grössten Gewalt schöner Sinnlichkeit, obgleich es fast nur bekleidete Figuren enthält, befindet sich in der Münchner Galerie. Es stellt die Venus dar, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des Bacchus aufnimmt. Es sind halbe Figuren. Venus sitzend, in weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt in edelster Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge, das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer tiefen Schwermuth, — es ist die Melancholie der Vollendung. Sie hält eine Pansherme (wie es scheint) in den Händen, die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt sich vor ihr nieder; minder zart in ihren Zügen als die göttliche Meisterin, ist doch ihr ganzes Wesen von Glut und Verlangen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest, schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göttin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr anzusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff eine Traube zu pflücken, blickt mit einer gewissen gemässigten Spannung auf die Enthüllung der Herme; ein hässlicher Satyr, dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält eine volle Schale mit reifen Früchten über ihrem Haupte. (Die Hauptfiguren dieses Bildes kehren auf manchen andren Gemälden wieder;
16. — so auf einem Bilde der k. k. Galerie zu Wien, welches den Marchese del Vasto mit seiner Geliebten und andren Figuren darstellt.)

Auch in jener mehr novellistisch-symbolischen Gattung, welche Giorgione ausgebildet hatte, schuf Tizian mehrere herrliche Werke. Das eine, „die drei Lebensalter“ genannt, stellt in schöner Landschaft einen jungen Hirten mit einem
17. reizenden blonden Mädchen auf dem Rasen sitzend vor

er legt ihr nachdenklich die Hand über die Schulter, während sie ihn mit dem Ausdruck heiliger Unschuld und Treue anblickt; seitwärts zwei schlummernde und ein eben erwachtes, geflügeltes Kind, in der Ferne ein Greis, von Todtengebeinen umgeben. Es ist eine der schönsten idyllischen Gruppen neuerer Kunst, und der Beschauer fühlt sich unwiderstehlich mit in den stillen Traum hineingezogen. Die beiden Originale finden sich in der Bridgewater-Galerie
zu London und im Palast Manfrini zu Venedig; eine vor- 18.
zügliche, aber in einem andern Geist empfundene Copie von Sassoferrato in der Galerie Borghese zu Rom. — In
der letztgenannten Sammlung befindet sich auch das schöne 19.
Bild, welches als „irdische und himmlische Liebe“ benannt wird*). Zwei weibliche Gestalten sitzen am Rande eines sarcophagartigen Brunnens; die Eine, in reicher venetianischer Tracht, mit Handschuhen, Blumen in den Händen, neben sich eine zerpflückte Rose, schaut verschlossen und wie von innerlichem Kampfe bewegt vor sich hin; die Andere ist nackt, ein rothes Gewand fällt hinter ihr hinab: sie zeigt die reizendsten, zartesten und reinsten Körperformen; mit wunderbar süsser Ueberredung scheint sie zur andern hingewandt; neben ihr plätschert Amor im Brunnen; in der Ferne wiederum eine reiche, glühende Landschaft.

§. 206. Endlich ist Tizian einer der grössten Bildnissmaler aller Zeiten gewesen. Ihm genügte nicht der scharfe, gross gefasste, in schönem Styl behandelte Charakter; er gab seinen Gestalten auch noch das Gefühl würdevollen Behagens, er fasste sie alle zur guten Stunde auf, und hat uns auf diese Weise einen Begriff von den alten Venetianern hinterlassen, woneben alle Societät der jetzigen Welt arm und klein erscheint. So reich und bunt die Tracht hie und da sein mag, so zieht doch die edle Fülle des Daseins in der Gestalt immer das ganze Interesse auf sich. Vor Allem sind die Bildnisse einiger wunderbaren Weiber zu

*) Sollte etwa „Liebe und Sprödigkeit“ gemeint sein? — B.

erwähnen, welche man als „die Geliebte Tizians" zu bezeich-
1. nen pflegt. Die vollste, freiste Schönheit offenbart sich
in der „maîtresse de Titien", im Louvre; hier ist alle Sehn-
sucht, alles Begehren erloschen und erfüllt in einer edeln,
göttergleichen Existenz. Derselbe Kopf findet sich wieder-
2. um mit ähnlicher Schönheit in der sog. „Flora" der floren-
tinischen Uffizien, welche ebenfalls mit nackter Brust und
freiwallendem Goldhaare dargestellt ist, Blumen in der
Rechten, mit der Linken ein violettes Gewand haltend.
3. Eigentliche Porträts sind: la bella di Tiziano im Palast
Pitti, eine reife Schönheit, in blauem, goldgesticktem Kleide,
mit violetten, weissbauschigen Ermeln und goldner Halskette;
4. eine ebenso benannte ernste, herrliche Gestalt in rothem
und blauem Seidenkleide in der Galerie Sciarra zu Rom;
5. die sog. „Sklavin" (eine ganz sinnlose Bezeichnung) im
Palast Barberini zu Rom, wahrscheinlich ein blosses Schul-
bild, indem bei mächtiger Schönheit doch die Gewandung
für Tizian zu massig, der Ausdruck zu kalt, der Blick zu
unsicher, die Carnation zu braun ist. Zahlreiche andere
Frauenbildnisse übergehen wir. — Als Familienbild ersten
6. Ranges gilt die vor der Hostie kniende Familie Cornaro,
in der Sammlung des Herzogs von Northumberland zu
London. — Von männlichen Porträts ist noch in allen grössern
Sammlungen Europa's eine solche Fülle vorhanden, dass es
7. schwer ist, die Bedeutendsten herauszuheben: im Louvre,
der Marchese del Guasto mit seiner Geliebten, welcher
Amor, Flora und Zephyr ihre Gaben darbringen; König
Franz I. (wahrscheinlich nicht nach der Natur, sondern
nach einem Medaillon und desshalb im Profil gemalt);
8. mehreres Andere von höchstem Werthe. Im Palast Man-
9. frini zu Venedig, Ariost. Im Palast Barbarigo, Papst
10. Paul III. In den Uffizien zu Florenz, Carl V. im Panzer;
11. ein junger Krieger etc. Im Palast Pitti, Pietro Aretino
(ein anderes Exemplar in München); Cardinal Hippolyt von
Medici, in ungarischem Prachtkleide; Philipp II. in ganzer
12. Figur. Im Palast Corsini zu Rom, Philipp II. in halber

Figur, überaus geistvoll aufgefasst. Im Palast Colonna zu 13.
Rom, Onufrius Panvinius. Im Berliner Museum, der Admiral Moro, u. s. w. — Endlich ist ein mehrfach als Charakterfigur behandeltes Bildniss zu erwähnen, welches Tizians Tochter Lavinia darstellen soll*). Eins der vorzüglichsten Exemplare befindet sich im Museum von Berlin; hier hebt das schöne, prachtvoll gekleidete Mädchen eine Schale mit Früchten empor. Wiederholungen: die eine jetzt wahrscheinlich in Petersburg (Eremitage?), eine andre beim Grafen 14.
Grey in London, wo statt jener Früchte ein Schmuckkäst- 15.
chen auf der Schale steht; ein viertes Exemplar im Königl. 16.
Museum zu Madrid; hier aber ist das Portrait zur histo- 17.
rischen Darstellung umgewandelt: es ist die Tochter der Herodias, die auf einer Schale das Haupt Johannis des Täufers trägt, das Costüm ist freier behandelt, die Stellung leidenschaftlicher und das Ganze ein Bild voll der ergreifendsten Poesie. — Auch in der „Nymphe mit dem Satyr“ 18.
des Palastes Barbarigo erkennt man denselben Kopf wieder.

In seinen spätesten Bildern erscheint Tizian hie und da altersschwach; er fuhr bis in sein höchstes Alter zu malen fort und wollte es nicht glauben, dass Auge und Sinn mangelhafter geworden waren. Schon die Fresken aus dem Leben S. Antons, welche er und seine Schüler in der sog. Scuola 19.
del Santo in Padua ausführten, scheinen grossentheils Bravourarbeit seines Alters zu sein. Uebrigens ist noch in den allerspätesten Werken des Bewunderungswürdigen genug, des eigentlich Störenden nur wenig, indem die Abnahme der Kräfte sich in Zerflossenheit der Darstellung, weniger aber in manierirten Formen offenbart. Wie lebendig ist noch jene Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig! der 20.
kecke, trotzig schöne Jünglingskopf des Engels, das Jubeltreiben der Knaben in der himmlischen Glorie können die allerdings sehr mittelmässige Maria wohl vergessen machen.

*) Ueber diese verschiedenen Darstellungen s. den Aufsatz Kugler's in der Zeitschrift: Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 30.

21. Der Transfiguration, ebenda, fehlt es noch durchaus nicht an Kraft, selbst an Leidenschaft der Intentionen, nur die
22. Formen sind unbestimmter. Sein letztes, von ihm nicht ganz vollendetes Werk, Christus vom Kreuze abgenommen, in der Akademie von Venedig lässt allerdings erkennen, dass dem neun und neunzigjährigen Manne die Hand zitterte, aber noch ist die Conception lebendig und ergreifend, noch glüht die Farbe, noch strömt das Licht in allen Schattirungen um die gewaltige Gruppe.

Wie Tizian auf die ganze Folgezeit wirkte, wie die Niederländer später an ihn anknüpften, als es galt ein neue Historienmalerei zu begründen, werden wir unten darstellen. Hier ist nur noch auf die eigenthümliche Ausbildung der Landschaft hinzuweisen, wodurch Tizian ein neuer Gründer in dieser Gattung geworden ist. Ein Sohn der Alpen, hat er die Gebirge, die Dörfer und die Bäume seines friulesischen Vaterlandes gewiss in manchen seiner Bilder vor Augen gehabt und mit seinen Gluthfarben verherrlicht; aber er suchte darin nicht das Phantastische, wie die alten Niederländer, sondern das gesetzmässig Schöne, nicht das Viele wie die frühern Florentiner, sondern das Grosse und Einfache; bei ihm zuerst sind Gruppen und Farben harmonisch, und von ihm lernte wahrscheinlich die Schule der Caracci, so dass sich auch Poussin und Claude Lorrain mittelbar an ihn anschliessen. Ob er jemals die Landschaft als besondern Gegenstand behandelt hat, mag dahingestellt bleiben; gewiss sind aber in mehrern Bildern die Figuren
23. wenigstens nicht mehr die Hauptsache. Eine Predigt Johannis z. B., in Devonshirehouse zu London, dient der reichpoetischen Landschaft mit ihren mächtigen Bergformen schon recht eigentlich zur Staffage.

§. 207. Tizian hat sehr wenig eigentliche Schüler gebildet; um so mehr jedoch zählt er Nachahmer, welche sich seinen Styl anzueignen strebten, und wenn sie auch kein Werk ersten Ranges lieferten, doch meistentheils durch die Bahn der Naturnachahmung, wohin sie durch Tizians

Beispiel geleitet wurden, vor manieristischen Verirrungen geschützt blieben. Zu diesen gehören zuerst mehrere Künstler aus seiner eigenen Familie: Sein Bruder Francesco Vecellio, von dem im Berliner Museum ein tüch- 1.
tiges Altarbild vorhanden ist; sein Sohn Orazio Vecellio, ein ausgezeichneter Portraitmaler; sein Neffe und treuer Reisegefährte Marco Vecellio, von dem sich im Dogen- 2.
palaste und in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig 3.
einige leidlich gute Arbeiten vorfinden. Auch sind hier Santo Zago und Girolamo di Tiziano, eigentlich Gir. Dante, zu nennen, gute Copisten des Meisters.

Bonifazio Veneziano (1494—1563) ist ein tüchtiger, ruhiger, hie und da etwas handwerklicher Meister der venetianischen Schule und guter Nachahmer Tizians. Er kann als Beweis dienen, was Zeit und Umgebung auch aus einem ganz mittelmässigen Talente machen können. Venedig ist sehr reich an Bildern von seiner Hand, unter denen besonders diejenigen, welche einfach zusammengestellte Heilige oder heilige Familien enthalten, durch ihre schlichte Tüchtigkeit anziehen. In grösseren Compositionen reicht er nicht wohl aus; zu deren Durchdringung fehlt ihm Tizians Energie und die nachhaltige Kraft seiner Farben. Doch erfreuen solche biblische Geschichten (deren eine Menge von ihm vorhanden sind) immer durch eine Fülle lebendiger, ansprechender Gestalten und selbst hin und wieder durch reizvolle, weltlich novellistische Behandlung. Hieher gehört besonders das „Gastmahl des reichen Mannes“ in der 4.
Akademie zu Venedig. Es ist Nachmittag; in einer offenen Halle, an einem Tisch, auf welchem noch die Confektschüssel steht, sitzt der reiche Mann zwischen seinen beiden Buhlerinnen; die Eine scheint ihm, die Hand auf dem Herzen, Treue zu versprechen; die Andere hört sinnend einer Lautenspielerin und einem halbknienden Violoncellisten zu, welchen ein Mohrenknabe das Musikheft hält, während ein bärtiger junger Nobile ihnen über die Schulter sieht. Links zwei Pagen an einem Kühlbecken, Wein naschend; rechts

der arme Lazarus, von einem Diener und einem Hunde
abgewiesen; im Hintergrunde ein Prunkgarten, Falkeniere,
Pagen und Reitknechte. — Späte Bilder Bonifazio's sind
insgemein flau und sehr manierirt.

Ein andrer guter Nachahmer der spätern, verschwom-
5. menen Manier Tizians ist Andrea Schiavone; eine
schöne Anbetung der Hirten von ihm in der k. k. Galerie
6. zu Wien; eine vortreffliche Madonna mit Heiligen (ganze
7. Figuren), in der Akademie zu Venedig; Kains Brudermord,
im Palast Pitti, ein trefflich verkürzter Akt, in einer schö-
nen Waldlandschaft, u. a. m. Bei schöner Färbung sind
die Köpfe meist etwas leer, die Formen nachlässig und
8. unbestimmt. In den Studj zu Neapel wird dem Andrea ein
„Christus vor Pilatus" zugeschrieben, ein Bild welches alle
diese Mängel zeigt; höchst vorzüglich ist nur der lebens-
müde Kopf des Landpflegers, dessen grosses gläsernes Auge
zu fragen scheint, was Wahrheit sei. — Aehnlich ist Do-
menico Campagnola aus Padua, dessen vorzügliches
Talent die Eifersucht des Meisters rege zu machen wusste;
9. in der Akademie zu Venedig von ihm vier Propheten,
halbe Figuren. Bedeutenderes in Padua. — Giovanni
Cariani aus Bergamo (ursprünglich ein Anhänger des
Giorgione) verdient hier gleichfalls ehrenvolle Erwähnung.
Seine Vaterstadt besitzt anmuthvolle Gemälde seiner Hand.
Das ausgezeichnetste ist das aus S. Gottardo in Bergamo,
10. jetzt in der Brera zu Mailand, Madonna, in reicher Land-
schaft sitzend; hinter ihr ein Teppich von zwei Engelkna-
ben gehalten; zu ihren Seiten ein Hofstaat von Heiligen.
Einfache Anordnung, schöner heiterer Charakter zeichnen
das Bild sehr vortheilhaft aus. — Geronimo Savoldo
aus Brescia ist ein nicht minder tüchtiger Nacheiferer
11. Tizians; von ihm ist eine schöne Anbetung der Hirten in
der Galerie Manfrini zu Venedig; eine schön gemalte, übri-
12. gens unbedeutende Transfiguration in den Uffizien zu Flo-
13. renz; ein paar gemüthliche heil. Einsiedler in der Galerie
14. Manfrini zu Venedig; eine anmuthige weibliche Figur im

Museum von Berlin. — Bedeutender jedoch als alle diese
ist Calisto Piazza aus Lodi (vgl. Bd. I, S. 440), von
dem sich in der dortigen Kirche dell' Incoronata eine bedeu- 15.
tende Anzahl von Gemälden aus der Geschichte Johannes
des Täufers befindet, die in Bezug auf Reinheit des Sinnes
und Tiefe der Charakteristik den schönsten Werken der
Schule zur Seite stehen. Aus früherer Zeit sind Gemälde von
ihm in Brescia (S. Maria di Calchera, Sakristei von S. Cle- 16.
mente) vorhanden, welche sich noch mehr an die lombar-
dische Weise seines Vaters und Oheims anschliessen; sein
erstes Hauptbild im venezianischen Styl (und zwar noch 17.
mehr unter dem Einfluss des Giorgione) ist eine ausgezeich-
nete Himmelfahrt Mariä vom Jahre 1533 in der Pfarrkirche
zu Codogno. In der Folge arbeitete er längere Zeit in Spanien.

§. 208. Ein eigenthümlicher Meister ist Alessandro
Bonvicino von Brescia, gewöhnlich il Moretto di
Brescia genannt (geb. gegen 1500, blühte 1516—1547),
der im Anfange streng dem Tizianischen Style folgte,
nachmals jedoch manches von der Richtung der römi-
schen Schule aufnahm und sich somit eine eigene Dar-
stellungsweise bildete, die sich durch eine einfache Würde,
durch eine stille Anmuth und Hoheit auszeichnet, welche
sich bisweilen zu Schöpfungen der allerhöchsten Art auf-
schwang. In solchen Fällen tritt eine Schönheit und Rein-
heit der Motive, ein Adel und eine Liebenswürdigkeit der
Charaktere hervor, welche es unbegreiflich machen, dass
dieser Künstler bis vor wenigen Jahren einen nicht viel
mehr als lokalen Ruhm genoss. Sein Colorit ist kühler
als das der meisten Venetianer, aber nicht minder harmo-
nisch; am glücklichsten ist er zumeist in ruhigen Altarbil-
dern, während für bewegte Historienmalerei seine Begabung
nicht immer ausreichte. Treffliche Werke von ihm besitzt
noch seine Vaterstadt, namentlich eine Himmelfahrt Mariä 1.
in S. Clemente, ein heil. Joseph in S. Maria delle Grazie, 2.
eine schöne Krönung Mariä in S. Nazario; Anderes ist, 3.
zum Theil erst vor Kurzem, nach dem Auslande gekommen.

4. Eine Madonna, von zwei Heiligen verehrt, befindet sich in
5. der Solly'schen Sammlung zu London; eine Judith, welche
in der Eremitage zu Petersburg als Raphael gilt, soll
6. ebenfalls sein Werk sein; ein Bild der heil. Jungfrau in
der Gestalt wie sie einst zu Brescia erschien, besitzt
Hr. v. Quandt in Dresden. Ungleich bedeutender als die
7. letztgenannten Werke ist das grosse Altarblatt, welches
sich jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befin-
det und eine höchst zarte, würdevolle Madonna auf dem
Throne zwischen S. Antonius und der trefflichen Gestalt
8. des S. Sebastian darstellt. — In der k. k. Galerie zu Wien
(dort Pordenone benannt): die heil. Justina und neben ihr
ein kniender Mann (Herzog Hercules von Ferrara). Das
Gesicht der Heiligen ist wunderbar süss, mild und seelen-
9. voll, auch der Kopf des Knienden sehr schön. — Zwei
treffliche Bilder mit Heiligen im Louvre. — Endlich besitzt
10. das Berliner Museum ausser einigen kleinern Bildern eine
kolossale Anbetung der Hirten, welche wenigstens in ein-
zelnen Motiven, wie z. B. in dem alten Hirten, in einer
Anzahl höchst naiver Engelgenien auf dem Dache der Trüm-
merhütte etc. sehr ausgezeichnet ist, und ein grosses Votiv-
bild, welches zu den herrlichsten Leistungen des Meisters
gehört. Oben in den Wolken, von schönen Genien umge-
ben sitzt die heil. Jungfrau mit den beiden Kindern und
der heil. Anna, vielleicht die edelste Darstellunng der heil.
Familie, welche von der venetianischen Schule ausgegangen
ist; unten knien zwei Geistliche voll herrlicher Andacht,
der Eine ein gutmüthiger Alter, der Andere eine wahrhaft
erhabene Gestalt voll inbrünstiger Hingebung; im Hinter-
grunde eine reiche Landschaft. — Zwei Männer (Kaufmann
und Sensal?), sind im Charakter, Farbe und Licht ebenfalls
vorzüglich und erinnern schon an die Art Caravaggio's. —
Moretto war von kindlicher Frömmigkeit; zur Verfertigung
eines Madonnenbildes soll er sich durch Beten, Fasten und
Communion vorbereitet haben.

Der Schüler dieses Moretto war der berühmte Portrait-

maler Gio. Batista Moroni, der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts blühte. Die Portraits dieses Künstlers sind äusserst lebensvoll und mit höchster individueller Wahrheit gemalt, aber nie in einem erhöhten Zustande aufgefasst, daher der Körper und dessen Haltung sehr häufig etwas Beschränktes hat (wie sich gerade der zu Portraitirende dem Maler gegenüber zeigte, — dagegen Tizians Portraits sich fast immer durch grossartigste künstlerische Abrundung, Ausfüllung des Raumes u. dgl. auszeichnen). In der Carnation hat Moroni gewisse, ein wenig violettliche Töne, in der Darstellung der Stoffe ist er vorzüglich. Gemälde von ihm kommen in vielen Galerien (z. B. der
venetianischen Akademie, der Galerie Manfrini zu Venedig, 11.
den Uffizien zu Florenz u. s. w.) vor; sein eigenes, sehr 12.
lebensvolles und liebenswürdiges Porträt im Berliner Museum. 13.
Eins der vorzüglichsten Meisterwerke ist das Bildniss eines
Jesuiten in der Sammlung des Herzogs von Sutherland 14.
(Staffordhouse) zu London; hier ist auch die Auffassung geistvoll und tief. In historischen Gemälden ist Moroni wenig bedeutend.

Mit Moretto gleichzeitig blühte in Brescia Girolamo, il Romanino genannt; ein Künstler, der sich ebenfalls zumeist der venetianischen Schule anschloss, den Styl derselben jedoch wiederum in eigenthümlicher Weise ausbildete. Während Moretto sich durch Einfachheit und Ruhe auszeichnete, so hat dieser etwas eigen Phantastisches und lebhaft Bewegtes in seinen Compositionen, bisweilen wohl auch ein grandioses Pathos, was bei der einfachen, selbst flüchtigen Behandlung des Einzelnen noch mehr hervortritt. Bedeutendere Arbeiten von ihm kommen an mehrern Orten
vor. In Padua enthält die Sakristei von S. Giustina eine statt- 15.
liche Madonna in throno. — Ein todter Christus zwischen 16.
den Seinigen, vom Jahre 1510, im Palast Manfrini zu Venedig, ist ein wahrhaft grossartiges Werk von rührendem Ausdruck
des Schmerzes. Ein Altarbild mit verschiedenen Heiligen, 17.
reich an den mannichfaltigsten Nebenwerken, u. a. m., ist

im Museum von Berlin. Hier befindet sich auch die als das Hauptwerk Romanino's geltende Kreuzabnahme aus dem Hause Brugnoli zu Brescia; ein Bild von einer etwas rohen, aber ergreifenden Gewalt in Conception und Farbe.

Ein Schüler des Romanino war Girolamo Muziano, der nachmals in Rom thätig war und einer der bessern
18. Nachahmer Michelangelo's wurde. Wenigstens ist sein Hauptbild, in S. Maria degli Angeli daselbst, die Predigt des heil. Hieronymus vor seinen Mönchen in einer Wüstenlandschaft, von ausgezeichneter Anordnung und vortrefflichem Ausdruck, während Manches andere schon bedeutend manierirt erscheint. Ein anderer rühmlich genannter Schüler Romanino's war Lattanzio Gambara. Wiederum Schüler des letzteren: Giovita Bresciano, genannt: il Brescianino, ein tüchtiger Maler in der späteren venetianischen Weise.

§. 209. Ziemlich unabhängig neben Giorgione und Tizian und als entschiedener Nebenbuhler des letzteren entwickelte sich Gio. Antonio Licinio Regillo da Pordenone (von seinem Geburtsort so benannt, geb. um 1484, gest. 1539). Ein Künstler, der sich sehr selten zu bewegteren Compositionen erhebt, sondern lieber, auch wo es wenig passend ist, eine einfache Zusammenstellung der Figuren beibehält; ebenso zeigen seine Köpfe selten den Ausdruck eines bewegten Affektes. Aber ein eigenthümlicher Vorzug Pordenone's besteht in der wunderbaren Weichheit und Zartheit (Morbidezza), welche er in der Malerei des Nackten besass und darin er selbst von Tizian unübertroffen ist. Ausgezeichnet ist er somit in Portraitbildern, in welchen er gern mehrere Köpfe auf einem Bilde vereinigte; ein solches, das seine Familie vorstellt, befindet
1. sich in der Galerie Borghese zu Rom*); ein andres, von sehr edler und feiner Auffassung, zu Hamptoncourt in England;
2. ein drittes, Pordenone mit seinen Schülern, in der Galerie
3. Manfrini zu Venedig etc. — Venedig besitzt manches Treffliche von Altarblättern seiner Hand, wie namentlich eins

*) Nach Andern von Bernardino Pordenone.

der in der Akademie vorhandenen, eine Madonna mit Hei- 4.
ligen, ein sehr anmuthvolles und würdiges Bild ist. Ungleich
weniger bedeutend ist sein vielgerühmter S. Lorenzo Giusti- 5.
niani, mit andern Heiligen umgeben, ebendaselbst (früher
in S. M. dell' Orto). In Betreff der hie und da etwas gesucht
grandiosen Form und Ausdrucksweise möchte man Porde-
none hier den Fra Bartolommeo seiner Schule nennen. —
Grössere Compositionen von ihm sieht man namentlich in 6.
der Kirche S. Rocco zu Venedig: Heilige und Gruppen
Hülfsbedürftiger zu ihren Seiten; hier ist mehr Leben und
Bewegung, doch im Einzelnen auch schon Hinneigung zur
Manier. — Noch vieles Andre ist in Venedig und an ver-
schiedenen Orten der Lombardei vorhanden. Seine ange- 7.
klagte Ehebrecherin im Museum von Berlin erfreut sich
grossen Rufes und ist, wenn auch nicht durch Handlung
und Affekt, so doch durch höchst treffliche Charakterköpfe
ausgezeichnet. — In dem Landsitz Burleighhouse (Northam- 8.
tonshire) befinden sich von ihm zwei grosse Bilder, die Fin-
dung Mosis und die Anbetung der Könige, dort irrig dem
Tizian und dem Bassano zugeschrieben; es sind reiche Com-
positionen von edler Ausführung. Dagegen scheint eine
Fusswaschung im Berliner Museum aus spätester Zeit her- 9.
zustammen; das Factum ist hier schon sehr äusserlich auf-
gefasst und die Darstellung etwas flüchtig.

Schüler und Verwandter des Pordenone war Bernar-
dino Licinio, ein Künstler von ähnlicher Richtung, aber
meist nicht so edel in den Köpfen. In der Kirche S. M. 10.
de' frari zu Venedig befindet sich von ihm u. a. ein gutes
Altarbild. Das Berliner Museum besitzt treffliche Portraits 11.
von seiner Hand. — Andre Schüler: Calderari, ein treff-
licher Nachahmer des Pordenone, und sein Schwiegersohn:
Pomponio Amalteo; von diesem in Ceneda (bei Bel-
luno) ein treffliches Frescobild (Trajan und die Wittwe).

Ein zweiter, ebenfalls im Fache des Portraits ausgezeichneter Künstler, Paris Bordone (1500—1570), ging wiederum einen eigenthümlichen Weg. Er bildete sich beson-

ders nach Giorgione's Werken, vermied aber dessen strengere
Auffassungsweise, schloss sich indess später so sehr an
Tizian an, dass seine Werke öfters dessen Namen erhalten
konnten. Er zeichnet sich durch ein ungemein zartes rosiges
Colorit, welches freilich schon an der Gränze der Weichlich-
keit steht, aus; auch die Formen werden schon überquellend
reich, der Ausdruck in weiblichen Gestalten hie und da
buhlerisch. Seine weiblichen Portraits, dergleichen in den
12. grösseren Kunstsammlungen (in der Galerie von München,
dem Belvedere und der Galerie Esterhazy zu Wien, bei
Manfrini zu Venedig, in den Uffizien zu Florenz u. s. w.;
u. s. w.) mehrere gefunden werden, sind von einer unge-
mein süssen Anmuth, wenngleich nicht von sonderlich geist-
reicher Auffassung. — In grösseren Compositionen ist er,
ähnlich wie Pordenone, nicht sehr bedeutend; seine Altar-
bilder, meist Madonnen mit Heiligen, haben hie und da
etwas von der sinnlich-geistigen Aufregung Coreggio's, nur
ohne dessen Naivetät; doch sind auch hier die Köpfe vor-
13. züglich. (Zwei dergleichen im Berliner Museum.) Sein
14. berühmtestes Gemälde befindet sich in der Akademie von
Venedig und bezieht sich auf jenen Seesturm, den Giorgione
bereits gemalt hatte. Hier sieht man den Fischer, welcher
gegenwärtig war, als die Heiligen den Sturm gestillt, und
welcher einen Ring, der ihm von dem heil. Marcus als
Unterpfand seiner gnädigen Gesinnungen gegen Venedig
gegeben war, dem Dogen in Gegenwart der Senatoren und
vieler Nobili überreicht. Die figurenreiche Composition ist
einfach und zeugt nicht von vielem Geist, aber sie wird
durch die herrliche Ausführung zur anziehendsten Wirklich-
keit, wozu der Ausblick auf venetianische Prachtgebäude
15. viel beiträgt. — Das sinnvollste Gemälde Bordone's ist
vielleicht die Sibylle von Tibur, im Palast Pitti; noch lodert
von vergeblichem Opfer ein Altar, an welchen Augustus
seinen Lorbeerkranz gelehnt hat, da tritt das begeisterte
Weib (von schönstem tizianischem Typus) vor ihn und
seine Begleiter hin und zeigt ihnen in der Ferne das neu-

geborne Christuskind. Auch in der Farbe ist das Bild ein
Hauptwerk des Meisters. Sehr schwach ist sein berühmtes 16.
Paradies, in der Akademie zu Venedig (früher in der Kirche
Ognissanti zu Treviso). Anziehender sind einige kleinere
Bilder, wie eine Maria mit dem Kinde und der heil. Mag- 17.
dalena im Palast Manfrini, und eine Ruhe auf der Flucht
im Palast Pitti zu Florenz. Eine andere Darstellung dessel- 18.
ben Gegenstandes in der Bridgewater-Galerie. U. dgl. m.

Endlich ist unter den gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts blühenden Künstlern Venedigs noch Batista Franco, il Semolei, zu erwähnen, der in Rom studirt hatte und unter die Nachahmer des Michelangelo gezählt wird. In seinen wenigen, in Venedig vorhandenen Gemälden erscheint er als ein ziemlich gemässigter Anhänger des florentinischen oder römischen Styles und verbindet denselben gut mit der eigenthümlichen Richtung der Venetianer. Anziehend ist er besonders in kleineren, mehr dekorativen Darstellungen in den Kassettirungen von Ge-
wölben, wie dergleichen z. B. am Gewölbe der Scala d'oro 19.
im Dogenpalast und in einer Kapelle der Kirche S. Fran- 20.
cesco della Vigna erhalten sind. In grösseren Gemälden —
die bedeutendsten in der eben genannten Kapelle — zeigt
er mehr manieristisches Wesen. — Ein vortreffliches Por- 21.
trät, den Sansovino darstellend, im Berliner Museum.

§. 210. Die venetianische Schule erhielt sich längere Zeit in der Blüthe, im Besitze einer wahrhaften, lebendigen Originalität, als dies bei den andern italienischen Schulen der Fall war. Gewiss hängt dies damit zusammen, dass Venedig der einzige bedeutendere Staat Italiens war, in welchem der öffentliche Zustand, wie er im XV. Jahrhundert gewesen, fortdauerte. Diese glücklichen Verhältnisse des venetianischen Staates auf der einen Seite, auf der andern das gesunde Princip der Schule, sofern es vornemlich auf Naturnachahmung beruhte, sind der Grund dieser Erscheinung. Freilich kommen die venetianischen Meister, die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts blühten

und zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, in ihrer Gesammtthätigkeit den grossen Meistern der ersten Hälfte nicht gleich, aber im Einzelnen stehen sie ihnen häufig würdig zur Seite.

Der erste unter diesen ist Jacopo Robusti, nach dem Gewerbe des Vaters Tintoretto (Färber) genannt (geb. zu Venedig 1512, gest. 1594), eines der rüstigsten Talente welche die Kunstgeschichte kennt, ein Maler der auch die grösste Schwierigkeit nicht umging, sondern aufsuchte und der ein wahres Gefühl für das Lebendige und Imposante besass. Wenn uns jetzt gleichwohl seine Werke nicht immer zusagen, so liegt diess an einem fremden, unvenetianischen Element welches er in sich aufgenommen, aber nicht ganz bewältigt hatte, und noch mehr an der Zeit, welche ihm seine Aufgaben stellte. Wir werden im nächsten Capitel das Nöthige hierüber mittheilen; hier sei bloss bemerkt, dass auch die venetianische Kunst der massenhaften Schnellproduction anheimgefallen war, und dass gerade Tintoretto derselben den grössten Tribut bezahlt hat. Zwar bleibt auch sein Bravourstyl noch immer reich an bedeutenden und grossen Einzelheiten; mit wenigen Farbenflecken hat er bisweilen die lebensvollsten Gestalten und Charaktere geschaffen: was ihm aber entschieden fehlt ist die künstlerische, von einer höhern Idee bedingte Anordnung im Ganzen und der Adel der Motive im Einzelnen. Seine Composition wird nicht mehr bestimmt durch schön abgewogene Grade der Betheiligung an der Handlung, sondern durch grosse Licht- und Schattenmassen, durch eine hurtige Ausfüllung des Raumes; Stellungen und Bewegungen sind unmittelbar aus dem gemeinen Leben aufgegriffen, nicht gewählt. Wenn bei Tizian die höchste Lebensfreudigkeit ihren Ausdruck in der Schönheit sucht, so begnügt sie sich hier mit dem Ausdruck einer bisweilen rohen körperlichen Macht.

Die Art und Weise wie Tintoretto zu dem ihm eigenthümlichen Styl gelangte, hing mit einem Vorwurfe zusam-

men, welcher schon damals gegen die venetianische Malerei hie und da vorgebracht wurde. Er war eine kurze Zeit in der Schule des Tizian, stand sich aber mit letzterem nicht gut, und verliess ihn bald, um ein eigenthümliches Studium einzuschlagen. In dem Arbeitszimmer, welches er in seiner Jugend bewohnte, hatte er, seine Richtung bezeichnend, die Worte angeschrieben: „die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian.“ Er copirte des letzteren Werke und zeichnete nach Gypsabgüssen florentinischer und antiker Sculpturen, vornehmlich beim Lampenlicht, um sich in stärkerer Modellirung zu üben; er verfertigte sich zu seinen Arbeiten Modelle, die er künstlich beleuchtete oder die er im Zimmer aufhängte, um so die von den Venetianern wenig geübte Perspektive zu gewältigen. Auf diese Weise vereinigte er mit dem venetianischen Colorit, so lange ihm dieses treu blieb, allerdings eine Kraft der Schattengebung, die seinen Bildern eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh und, wo er im Kreise der Naturnachahmung beschränkt war, sehr glückliche Erfolge hatte. Allein abgesehen von der Unmöglichkeit, die Resultate zweier so verschiedenartigen Entwickelungen, wie das Colorit Tizians und die Zeichnung Michelangelo's ohne Weiteres in ein Ganzes zu verschmelzen, scheint die Bekanntschaft mit den Werken des Letztern vielmehr seinen Naturalismus erst recht entfesselt zu haben. Die Form, welche für Michelangelo das Symbol einer höhern Naturkraft war, gilt bei Tintoretto schon in ihrer unmittelbaren Erscheinung; nackte Gestalten, welche in dem Weltgerichte der Sixtina mindestens dazu vorhanden sind, damit der malerische und poetische Gedanke darin massenhaft ausklinge, treten hier als müssige Füllstücke um ihrer schönen Musculatur oder Verkürzung willen auf. — Sind nun schon die Werke aus Tintoretto's besserer Zeit meist flüchtig behandelt, so wird später auch die Erfindung bedeutungslos, die Praxis roh und handwerksmässig. Zudem hat ein frühes Nachdunkeln seine meisten Bilder getrübt.

Es leuchtet ein, dass seine Porträts durchschnittlich
zu dem Bessern gehören müssen was von ihm vorhanden
ist. Hier ist seine Auffassung frei, selbst grossartig und
meist mit reinerer, sorgfältigerer Ausführung verbunden.
1. Drei ausgezeichnete Bildnisse im Berliner Museum; ein
2. bärtiger Kahlkopf im Louvre; Mehreres in englischen Ga-
3. lerien, u. a. zwei Herzoge von Ferrara, mit Diener und
Pagen, in einer Kirche betend, in der Sammlung zu Castle
Howard. — Sodann sind besonders diejenigen historischen
und genrehaften Bilder (wohl meist aus seiner frühern Zeit)
bemerkenswerth, in welchen eine reiche, poetische Land-
schaft vorherrscht. Eine Opferung Isaak's und eine Ver-
4. suchung Christi, in Castle Howard; eine Gesellschaft mit
Musikanten, in der Sammlung des Herzogs von Sutherland
zu London. Ueberhaupt sind die frühern Bilder Tintoretto's
nicht nur in der Farbe glühender, sondern überhaupt naiver
5. und schöner; so herrscht in einem Bilde des Palastes Pitti,
Vulcan, Venus und Amor, noch eine echte und gesunde
Sinnlichkeit; auch einzelne Kirchenbilder gehören hieher,
6. wie z. B. eine Geburt Mariä, oben mit einer Engelglorie,
in der Sakristei von S. Zaccaria zu Venedig; ein Altarbild
7. in S. Giovanni e Paolo, Madonna mit Heiligen und knieen-
8. den Senatoren; ein anderes in der Akademie daselbst etc.
9. Eine geistreich hingeworfene Anbetung der Hirten in Castle
10. Howard; eine würdige und schöne Grablegung Christi in
der Bridgewater-Galerie. Zu den berühmtesten unter seinen
Compositionen, gleichwohl trotz des höchst vorzüglichen Colo-
rites und der Lebendigkeit des Vorganges nur von halberfreu-
11. licher Wirkung, gehören das Wunder des h. Marcus, der einen
gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet, in
12. der Akademie, und eine grosse Kreuzigung vom Jahre 1565
in der Schule des heil. Rochus. Dies Gebäude enthält
ausserdem noch eine grosse Anzahl von Werken (56!) dieses
13. Künstlers. Ebenso der Dogenpalast. Vornehmlich merk-
würdig ist im letzteren eine Darstellung des Paradieses,
ein Gemälde von 74 Fuss Länge und 30 Fuss Höhe (in

Oel gemalt, wie fast alle Werke seiner Hand). Es befindet sich in dem Saale des grösseren Rathes, dem jetzigen Bibliotheksaale, und enthält ein unzählbares und unangenehmes Gewimmel menschlicher Gestalten, in Gruppen welche alle gleich weit von dem Beschauer entfernt scheinen und sich desshalb nicht von einander abheben; doch ist auch hier manches Tüchtige, und namentlich sind die Hauptfiguren, Christus und Maria, vortrefflich und würdig. (Eine kleine, sehr tüchtige Skizze von Tintoretto's eigener 14.
Hand befindet sich im Louvre). — Vier gute mythologische 15.
Bilder sieht man in dem Saal des Anticollegio, im Dogenpalast. — Wer sich aber überzeugen will, wie diese hochbegabte Natur sich zu Zeiten gehen liess, der besuche die Kirche S. Maria dell' Orto, wo Tintoretto in zwei haus- 16.
hohen Bildern die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge gemalt hat, oder auch die Kirche S. Trovaso, 17.
wo sich ein Abendmahl von seiner Hand befindet. Man kann nicht geflissentlicher die Würde des Momentes und alle höhern Stylforderungen mit Füssen treten. Während Johannes mit untergeschlagenen Armen fest schläft, fragen einige Apostel mit höchst burlesken Geberden: Herr, bin ich's? Ein Anderer deckt eine am Boden stehende Schüssel auf, ohne in seiner Zerstreuung zu bemerken, dass eine hereingeschlichene Katze daraus nascht; noch ein Anderer greift nach einer Strohflasche; ein Bettler sitzt essend bei Seite; auch Aufwärter, Page und Magd fehlen nicht. Nach einem umgeworfenen Strohsessel zu schliessen, wäre es unter diesen gemeinen Individuen schon sehr leidenschaftlich hergegangen. So viel wagte der Maler, um den eigentlichen Gegenstand vergessen zu machen, kaum hundert Jahre nach der Entstehung von Leonardo's Abendmahl.

Unter den Schülern und Nachahmern des Tintoretto werden sein Sohn Domenico Tintoretto und der Deutsche Johann Rottenhammer rühmlich erwähnt. Ein anderer Schüler, Antonio Vascibracci, genannt l'Aliense, brachte Tintoretto's Styl nach dem stillen

Perugia, wo die Kirche S. Pietro noch zehn grosse Wandbilder von ihm besitzt.

§. 211. Gleichzeitig mit Tintoretto blühten in Verona verschiedene Künstler, deren Bildung in nahem Verhältniss zu der eigentlich venetianischen Schule steht. Hauptbilder
1. von ihnen sind vornehmlich in den Kirchen und in der Galerie des Rathspallastes von Verona zu suchen. Dahin gehören Niccolò Giolfino, dessen Gestalten eine eigne Grossartigkeit, und im Ausdruck zugleich eine anziehende Milde haben. — Giambastia dal moro (Schüler des bei Giorgione genannten Torbido il moro). Bilder von eigenthümlich starkem Affekt, aber nicht ohne Uebertreibung. — Domenico Ricci, genannt: Brusasorci, ein in Verona gerühmter, aber mehr mittelmässiger Künstler, doch in der Technik meist tüchtig. — Paolo Farinato, ein Künstler, der etwas eigen Grossartiges hat und der würdigste Vorgänger des gleich folgenden Paolo Veronese ist. Farinato erscheint durchhin, wenngleich nicht ohne Uebertreibung im Einzelnen, tüchtig und kräftig und mit erfreulicher Nachahmung der Natur.

Alle eben genannten Künstler und ebenso auch den Tintoretto überstrahlte Paolo Caliari von Verona, genannt: Paolo Veronese (geb. um 1528, gest. 1588)*). Dieser Künstler lebte meist in Venedig und bildete sich, was das Colorit betrifft, vornehmlich nach Tizian. In dem schönen Fleischtone kam er letzterem zwar nicht gleich; aber durch die Pracht der Farbe, wozu reiche Gewandungen und andre Stoffe viel beitrugen, durch eine klare und durchsichtige Behandlung der Schatten und durch grossartige Haltung und Harmonie brachte Paolo eine solche Magie in seine Gemälde, dass er in dieser Beziehung fast allen Meistern der venetianischen Schule vorangeht. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt, wie in seinen Werken; wie grosse berauschende Symphonien stehen seine Gemälde auf dem

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Paolo Veronese,*

Tuche. Diese seine Eigenthümlichkeit spricht sich natürlich in denjenigen Darstellungen am Bestimmtesten und Grossartigsten aus, deren Gegenstand die Verherrlichung irdischer Pracht ist: er liebte es, für die Refectorien reicher Klöster festliche Zusammenkünfte darzustellen, reiche Mahlzeiten, zu denen der Anlass aus Momenten der heiligen Geschichte genommen, aber mit vollkommenster Freiheit behandelt wurde, namentlich in Bezug auf das Costüm, welches ganz das der Zeit des Künstlers ist. Hier sieht man die schönste Entfaltung grossartiger Architekturen, die grösste Pracht der Gefässe, die glänzendsten und reichsten Costüme, vor Allem aber kräftige und edle Menschen in einem erhöhten Momente des Daseins, in vollstem Genusse dessen, was die Erde schön macht; an die Stelle des religiösen Interesse's tritt das Bild heiterer und weltlicher Pracht und frohen Humors. Allein auch andere, mehr dramatisch bewegte Scenen sind bisweilen mit hinreissender Lebendigkeit und einem zwar nicht eben vielartigen, aber wahren Affekt vorgetragen; ausser dem Zauber des Colorites ist für Paolo bezeichnend, dass hier ein in reicher Breite geschilderter Zustand, eine Situation, insgemein die Basis ausmacht, von welcher sich die lebendige That in kraftvollen Gestalten abhebt. Was Paolo von Tintoretto unterscheidet und ihm für seine letzte Zeit (nach Tizian's und Michelangelo's Tode) geradezu den Rang des ersten Malers der Welt anweist, ist die schöne Vitalität, der poetische Drang, mitten in einer gesunkenen Kunstepoche Leben und Liebreiz so rein und so voll darzustellen als die Zeit es gestattete. Auch er hat sich dem Naturalismus vielfach anbequemt; seine Composition verwildert hie und da; seine Schönheit richtet sich mehr an die Sinne als an die Seele, aber selbst seine flüchtigsten Duzendbilder besitzen noch einen Hauch der Anmuth und jene naive Fülle des Daseins, welche damals aus allen andern Schulen gewichen war. Das Colorit wird in den spätesten Werken allerdings fahlgrau und durch ein unglückliches Feuerroth selbst unharmonisch.

Von frühern Gemälden Paolo's ist nicht Vieles bekannt.
2. Ein treffliches Bild des Berliner Museums, von unbekannter Hand, ist in einem Styl gemalt, wie man sich etwa den der Jugendbilder Paolo's vorstellen darf. Es ist eine Madonna mit dem Kind, auf dem Throne, vor ihr, und zu ihr hineilend verschiedene Heilige und Engel; links, an einen Baum gefesselt, S. Sebastian. Letzterer, nebst dem Christuskinde und dem einen Engel, sind die schönsten Figuren des Bildes, in welchem manches Einzelne, sowie die trefflich harmonische Farbenstimmung deutlich auf Paolo hinweist, während Anderes noch an Giorgione und der Sebastian an Pordenone erinnert. — Andere Altarbilder kommen in Ve-
3. nedig und anderwärts hie und da vor; eins der besten, in S. Francesco della Vigna, ist zugleich interessant als Beispiel derjenigen spätesten Compositionsweise der Altarblätter, welche in der Folge auch auf die niederländische Schule übergegangen ist. Oben auf einer Terrasse sieht man die heilige Familie; unten lehnt S. Antonius, gegen den Beschauer gewandt, bei ihm sein Schwein; eine heilige
4. Märtyrin sitzt aufwärts schauend daneben. — Eine Auferstehung Christi, in derselben Kirche, ist von später, flüchtiger Arbeit, doch trefflich das wirre Auffahren der Wächter, deren Einer blindlings mit der Hellebarde nach Christo
5. stechen will. — Eine Vermählung der heil. Catharina, in der gleichnamigen Kirche ist von schönster, lebendigster
6. Empfindung und trefflich ausgeführt. — Eine grosse Krönung Mariä mit einem ganzen, gedrängten Paradies voller Heiligen, in der Akademie, ist ein spätes Bravourbild. —
7. Ein sehr anmuthiges Gemälde befand sich in der Sammlung Craglietto. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar und vor ihr, kniend, Venezia, in der Gestalt einer schönen,
8. jugendlichen Dogaressa. — Mehreres in der Brera zu Mailand und im Louvre.

Für historische Bilder Paolo's (im engern Sinne des
9. Wortes) ist die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, in welcher er begraben liegt, bei weitem der wichtigste Ort. Wir

erwähnen unter den zahllosen Werken, womit er hier Wände und Altäre geschmückt hat, nur das Allerwesentlichste, zunächst die drei sehr grossen, durchweg mit Sorgfalt und mit aller Herrlichkeit seines Colorites (1560—1565) ausgeführten Gemälde, welche das Ende des heil. Sebastian darstellen. Das schönste derselben, der Gang zum Richtplatz, ist vom Jahre 1565. Die Scene ist auf einer Treppe, vor dem Hause; S. Sebastian, eine schöne, kräftige Gestalt, im Panzer, eilt die Stufen hinunter, indem er sich zurückwendet gegen seine gefesselt folgenden Todesgenossen Marcus und Marcellinus, welche er, gen Himmel deutend, begeistert anredet. Der Eine blickt ihn voll gläubigen Vertrauens an, der Andre ist zurückgewandt gegen die gramvolle Mutter, welche ihn mit Vorwürfen und Bitten aufhalten möchte; rechts die Treppe hinan kommt ein greiser Vater, von Jünglingen geführt; auch Frauen mit Kindern werfen sich den Märtyrern entgegen, aber in edelster Ruhe gehen diese ihren Todesgang. Von Balustraden und Dächern her, an Säulen geklammert, an die Treppe gedrängt, sehen zahllose Menschen in höchster Spannung zu. Es ist in diesem Gemälde eine Schönheit der Composition, ein Reichthum ohne Ueberfüllung und eine Gewalt des Ausdruckes wie der Farbe, welche dasselbe in gewissem Betracht als edelste Schöpfung Paolo's erscheinen lässt. Die beiden andern Gemälde stellen S. Sebastian von Pfeilen durchbohrt und auf der Folterbank gemartert dar, das erstere wiederum von schönster Erfindung und Ausführung. Der an eine Säule gebundene Heilige, von Pfeilen getroffen, blickt sehnsüchtig nach dem Himmel empor, wo zwischen schönen Engeln die Madonna erscheint; neben ihm zwei herrliche Frauengestalten, ebenfalls betend zu der himmlischen Erscheinung gewandt; weiter unten knien drei Heilige, welche den Märtyrer bewundernd anblicken. In dem letzten Bilde war es nicht möglich, die gräuliche Marter durch solche ideale Beziehungen vergessen zu machen, so dass dasselbe den Vergleich mit den beiden andern trotz der

meisterhaften Darstellung nicht aushält. — Die grossen
Flügel der Orgel in derselben Kirche enthalten aussen eine
schöne Darstellung im Tempel, innen das Wunder am Teich
Bethesda, gemalt um 1560, letzteres wiederum eine der
vorzüglichsten Compositionen Paolo's. Die links einer
Halle entlang sitzenden Kranken sind mit feinem Takt zu
einer Gruppe verschoben; ein Greis auf Krücken macht mit
heftiger Geberde auf Christum aufmerksam, welcher eben
einen Krüppel durch sein Wort geheilt hat, der gebeugt
und erschüttert zu ihm aufblickt; hinten helfen die Apostel
andern Geheilten aus dem Wasser heraus. — Von den
Deckenbildern der Kirche ist Ahasver, der die Esther krönt,
umgeben von Hofleuten und Damen, das Beste. Wie bei
allen Deckengemälden Paolo's und seiner Schule ist die
seit Coreggio immer allgemeiner gewordene Untensicht beob-
achtet, wobei freilich grosse breite Schenkel in weiten
10. Gewändern den meisten Raum einnehmen. — Andere gute
historische Bilder, worin hie und da jene mehr novellistische
Richtung sehr glücklich hervortritt, finden sich in der Brera
zu Mailand (eine Taufe Christi, eine grosse Anbetung der
11. Weisen), in der Dresdner Galerie (die Findung Mosis, der
12. Hauptmann von Capernaum, etc.) u. a. a. O., namentlich
in der Galerie von Turin. In manchen Compositionen
fehlt freilich das, was fast bei allen venetianischen Malern
ungenügend ist, die strenge Zusammenfassung der Bezie-
hungen auf die Haupthandlung, die strenge Gruppenbildung;
allein dieser Vorzug war damals auch in der römischen
Schule im Absterben begriffen. — Hier müssen wir die
wahrhaft zahllosen mythologischen und allegorischen Bilder
wenigstens erwähnen, womit Paolo in seinen letzten Jahren
13. hauptsächlich im Dogenpallast Decken uud Wände versah.
Wenn man darin, bei vielem Schönen, die höhere Reinheit
der Form und Tizians edle Sinnlichkeit vermisst, so ver-
gesse man nicht, dass ein Theil der Schuld die Besteller
trifft, welche dem Stande der damaligen Bildung gemäss in
Allegorien auf alles Mögliche ganz unersättlich waren, und

dadurch den Künstler nöthigten, sich durch naturalistischen Humor u. dgl. frisch zu erhalten. Immerhin ist ausser dem bekannten Raube der Europa im Anticollegio — auch die vom Ruhm gekrönte Venezia, an der Decke des Saales del maggior consiglio, in einer Art und Weise dargestellt, welche den Beschauer wie eine heroische Musik ergreift.

Der grösste Ruhm Paolo's beruht allerdings auf seinen meist kolossalen Darstellungen festlicher Mahlzeiten. Das bekannteste dieser Bilder ist die Hochzeit von Cana, im 14.
Louvre (früher im Refectorium von S. Giorgio maggiore zu Venedig), 30 Fuss breit und 20 Fuss hoch. Ein glänzender Hof mit majestätischen Säulenhallen umgeben; die Tische mit den Gästen hufeisenförmig zusammengestellt; letztere nach der Sage fast lauter Portraits von Zeitgenossen in prachtvollen Gewändern, so dass Christus und Maria, hinten am Tische, zwei schon an sich unbedeutende Figuren, gänzlich daneben verschwinden. Diener mit prachtvollen Krügen im Vordergrunde, zuschauendes Volk auf erhöhter Balustrade und den Logen und Dächern der fernern Häuser. Das merkwürdigste sind vorn, in der Mitte, die um einen Tisch gruppirten Musikanten, zum Theil ebenfalls Bildnisse; Paul Veronese spielt Violoncell, Tintoretto ein ähnliches Insrument, der greise Tizian in rothem Damastgewande den Contrabass. — Eine andere etwas kleinere Darstellung 15.
desselben Gegenstandes, reich an neuen, geistvollen Motiven, in der Brera zu Mailand; eine dritte in der Dresdner 16.
Galerie. — An Grösse und Reichthum, doch nicht an Werth steht dem Bilde des Louvre am nächsten das Gastmahl des 17.
Levi, in der Akademie zu Venedig (früher im Refectorium von S. Giovanni e Paolo), eine ähnliche riesige Prachtcomposition unter einer luftigen Bogenhalle, welche das Ganze in drei Gruppen theilt, mit einer freien Stadtaussicht. Christus und die Haupthandlung ist auch hier wieder Nebensache; dagegen finden sich ergötzliche Episoden: die Hellebardiere, welche auf der Treppe hastig ihr Theil heruntertrinken, der Maggiordom der mit einem Mohren spricht,

18. u. dgl. m. — Christus an der Tafel Simons des Pharisäers, während Magdalena ihm die Füsse wascht, ein anderes, nicht viel minder gigantisches Bild des Louvre, ist in der Anordnung einfacher als andere Bilder dieser Art und durch schöne Charakterköpfe ausgezeichnet, namentlich durch einen
19. sehr edeln Christus. Eine andere Darstellung in der Brera zu Mailand, eine dritte im Pallast Marcello Durazzo zu
20. Genua. — Auch das Gastmahl in Emmaus kömmt öfter vor, z. B. im Louvre und in der Dresdner Galerie. Nach Paolo's Tode fertigten auch seine Erben nach seinen Motiven solche Gastmahlsbilder, freilich ohne die echte Fülle des Daseins, welche den Grundton seiner Originalwerke
21 ausmacht. Ein ziemlich wüstes „Gastmahl beim Pharisäer", von dieser Gattung, in der Akademie von Venedig*).

Endlich sind einzelne Bildnisse Paolo's, die nur leider zu selten vorkommen, von hohem Werthe.

Seine Schüler und die Nacheiferer seiner Manier stehen bedeutend unter seiner eigenthümlichen Vortrefflichkeit. Dahin gehören vornehmlich Carlo Caliari, sein Sohn,
22. und Batista Zelotti. Von ersterm besitzt das Berliner Museum eine grosse Darstellung im Tempel, welche ähnlichen Bildern Paolo's nicht viel nachsteht.

§. 212. Während solchergestalt das venetianische Princip der Naturnachahmung dem Paolo Veronese bereits eine so eigenthümliche Richtung gegeben hatte, konnte es nicht fehlen, dass auch die gemeine Natur von ihnen künstlerisch behandelt und das sogenannte Genre ausgebildet wurde. Dies geschah in der Schule der Bassani. Der Stifter und Hauptmeister dieser Schule war Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano zubenannt (1510—1592). Jacopo Bassano studirte in Venedig die Werke des Tizian und des Bonifazio und arbeitete anfangs in der Richtung dieser

*) Ueber die historischen Fresken, welche Paolo mit seinen Schülern im Schlosse Cattajo unweit Padua ausführte, wissen wir keine nähere Nachricht zu geben.

Meister. Nachmals jedoch begab er sich in seine Vaterstadt zurück, ein einfaches Landstädtchen, dessen Umgebungen ihn zuerst zu seinen eigenthümlichen Compositionen angereizt zu haben scheinen. Er suchte sich diejenigen Gegenstände aus, in denen er Landschaften und Hütten, Bauern und andere niedere Classen des Volkes, Viehheerden, Geräthe des häuslichen Bedarfes u. dgl. in möglichster Ausbreitung anbringen konnte, indem er solche Darstellungen entweder mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie staffirte, oder auch, ohne der Historienmalerei erst ein besonderes Compliment zu machen, bald einfache Scenen ländlicher Beschäftigung, Vieh- oder Kupfergeräthmärkte, u. dgl. darstellte, bald auch die menschlichen Figuren ganz wegliess und Höfe mit Thieren und Ackerwerkzeug, Geräthschaften der Küche, — also förmliche Stillleben, — malte. Diese Darstellungen zeigen im Ganzen wenig Mannichfaltigkeit der Erfindung; wenn man einige der Art gesehen hat, so kennt man so ziemlich den ganzen Vorrath, der über alle Galerieen zerstreut ist; auch die Gesichter der dargestellten Personen sind insgemein dieselben, wie er z. B. eine seiner Töchter bald als Königin von Saba, bald als Magdalena, bald als Bäuerin, welche Hühner in den Stall trägt, gemalt hat. Besonders kenntlich machen sich seine und seiner Schule Werke durch das geflissentliche Verstecken der Füsse, wozu hauptsächlich jene Viehheerden und Geräthschaften (alte Töpfe, Kessel u. dgl) in Anspruch genommen werden. Uebrigens tritt sowohl jene mehr launige, wie jene gemüthlichere Auffassungsweise, welche der niedrigen Genremalerei ihren besonderen Reiz geben, in den Bildern des Bassano noch wenig hervor; so ist z. B. das sonst recht gute „Familienconcert,“ in den Uffizien, im Verhältniss zu seiner Formenauffassung viel zu ernstlich genommen. Bassano beschränkt sich auf eine derbe, kecke Nachahmung naheliegender Gegenstände, die er jedoch mit einer bisweilen geistreichen Gruppirung, mit einer reichen, phantastisch leuchtenden

Landschaft, und insbesondere mit einem anziehenden Spiel der Lichter und Farben zu verbinden weiss. In letzterem besteht das Hauptinteresse seiner Bilder; seine Farben leuchten in einer wunderbaren Kraft wie Edelsteine, besonders die grünen, die bei ihm einen ganz eigenthümlichen Glanz entwickeln; seine Lichter sind scharf und fallen mit einer gewissen Keckheit auf die Gegenstände, so dass sie an den Figuren fast nur, wo sich Winkel bilden, an den Schultern, am Knie, am Ellbogen, angebracht sind. Demgemäss zeigt auch seine Pinselführung eine eigne geistreiche, etwa mit Rembrandt zu vergleichende Manier, die in der Nähe wie ein verworrener Auftrag aussieht, von fern aber eigentlich den Zauber seines Colorits begründet. Dass auch bei ihm das Portrait durchschnittlich zu den bessern Leistungen
1. gehört, kann nicht auffallen. Ein Greis, im Berliner Mu-
2. seum, eine reichgeputzte Matrone, in den Studj zu Neapel, würden Tintoretto alle Ehre machen. Uebrigens sind auch einzelne heilige Darstellungen vorhanden, in welchen der Künstler eine grössere Würde und schönere, edlere Formen
3. entwickelt; so z. B. die trauernden Marien, in der Villa
4. Chiswick bei London; eine Kreuztragung in der Galerie zu
5. Holkham (Norfolkshire); ein Christus am Kreuz, im Berliner Museum etc. — Weit zahlreicher kommen indess jene genrehaften Bilder vor. Es sind meist Zimmergemälde von verschiedenen Dimensionen, die, wie gesagt, wenigstens in den ital. Galerieen nirgend fehlen. Doch ist nicht Alles der Art von ihm. Er hatte eine förmliche Fabrik für diese Darstellungen errichtet, darin ihn seine vier Söhne, eingeübt in seine Manier, unterstützten. Zwei von diesen, Francesco und Leandro Bassano, zeichneten sich auch in eigenthümlichen Compositionen, vornehmlich kirchlicher Gegenstände, aus, ohne jedoch in der Regel sonderlich Bedeutendes zu leisten. Eins der besten eigenthümlichen Werke Francesco's
6. befindet sich unter den Deckengemälden des Dogenpallastes von Venedig (sala dello scrutinio) und stellt die Einnahme
7. von Padua zur Nachtzeit vor; eine Himmelfahrt über dem

Hochaltar in S. Luigi de' Francesi zu Rom ist wenigstens nicht unwürdig. Von Leandro sieht man ein tüchtiges Gemälde der Dreieinigkeit in der Kirche S. Giovanni e Paolo 8.
zu Venedig; dann in der Akademie (wiederholt in den 9.
Studj zu Neapel) eine Auferweckung des Lazarus, in welcher die Figuren zwar etwas mechanisch übereinander geschichtet, aber im Ganzen schön gemalt und voll Ausdruck sind. Ihr Staunen bezieht sich allerdings nur auf Lazarus, nicht auf Christus, eine Bemerkung die wir hier anknüpfen weil von gar manchem Bild dieser spätern venetianischen Schule etwas Analoges gilt. Ueber der handfesten Praxis, über dem Vertrauen auf die Unerschöpflichkeit des Naturalismus hatte man es allmälig verlernt, die höchsten geistigen Beziehungen an jedem Gegenstande herauszufühlen und hervorzuheben.

Neuntes Capitel.

Verfall der Kunst. Die Manieristen.

213. Die höchste Glanzepoche der italienischen Kunst, welche mit der Lebenszeit Raphaels zusammenfällt, beruhte auf einem Zusammenwirken zahlloser, höchst verschiedener Antriebe von innerer und äusserer Art. Das Auseinandergehen derselben, die schnelle Zersetzung jener hohen Kunstblüthe allseitig darzustellen, wäre eine umfassende geschichtliche Aufgabe, statt welcher wir uns mit den nothwendigsten Andeutungen begnügen müssen.

Eine unmittelbare Einwirkung der grossen welthistorischen Ereignisse, der Reformation, der Uebermacht Spaniens, u. s. f., lässt sich hier für die mittlere Zeit des XVI. Jahrhunderts nur in beschränktem Sinne annehmen (wie wir oben bei Venedig andeuteten); erst die Nachblüthe der Kunst, um den Anfang des XVII. Jahrhunderts, ist wesentlich von diesen und ähnlichen Einflüssen bedingt. Das

Medium der Bildung, in welchem man um 1550 lebte, mochte von demjenigen der Epoche Raphaels schon mannigfach abweichen, allein die Aufgaben der Kunst und das Bedürfniss nach ihren Schöpfungen waren noch durchaus gleichartig geblieben*), letzteres sogar quantitativ gewachsen. Wenden wir uns vielmehr zunächst zu der innern Nothwendigkeit alles Lebendigen, zu dem Werden, Blühen und Vergehen, welches keiner Kunstepoche erspart worden ist. Hier zeigt sich der innere Verfall schon etwa seit 1530 in gewaltigstem Zunehmen, sodass die meisten Schüler der grossen Maler, ja schon manche spätere Werke dieser letztern selbst, unter diese Rubrik fallen. Das Folgende ist eine Zusammenfassung der gemeinsamen Züge, welche schon in den Schulen der grossen Meister hervortraten, und wenn wir eine Anzahl von Künstlern erst hier anschliessen, welche ganz speciell Manieristen zu heissen pflegen, so soll damit nicht gesagt sein, dass ihre Werke schlimmer wären als Manches von Giulio Romano und den nächsten Schülern des Michelangelo.

Der Verfall ging zunächst von dem ungeheuern Erfolge der raphaelischen Epoche selbst aus. Man fühlte, dass man bei einem Höhenpunkte angekommen war; was man festzuhalten, möglicher Weise zu überbieten suchte, war nun die Wirkung der grossen Kunstwerke, das wodurch sie ihren Urhebern den Weltruhm schienen zu Wege gebracht zu haben. Man vergass, dass die Grundlage aller künstlerischen Grösse auf dem geheimnissvollen Einklang zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Gegenstande, auf dem eigenen innern Erworbenhaben alles Einzelnen beruht, und ahmte nun das Aeusserliche, den Effekt und

*) Der treffliche Abschnitt bei Waagen, England II., S. 10 u. f., welcher die veränderte Stellung der Malerei zu den geistigen Interessen erörtert, bezieht sich doch mehr auf die Lande diesseits der Alpen, wo allerdings die Kunst, als Trägerin der Bildung, im Grossen und Ganzen der geistigen Mittheilung durch die Schrift weichen musste.

die Manier der Darstellung nach, erst schüchterner, dann immer kecker bis in die grösste Verwilderung hinein. Was dagegen aufgegeben wurde, war das schlechthin nicht Nachzuahmende, die tiefen poetischen Intentionen, die edle harmonische Conception, die von höhern Gesetzen bedingte Anordnung. Manche der betreffenden Künstler hätten fünfzig Jahre früher das Bedeutendste geleistet; jetzt gingen sie in widerwärtigen Manieren unter, weil jenes Fluidum des Maasses und der Schönheit sie nicht mehr trug, welches zu Anfang des XVI. Jahrhunderts selbst mittelmässige Talente zu grossen Schöpfungen emporgezogen hatte. Da, wo noch unmittelbarste Naturwahrheit geboten war, wie z. B. im Bildniss, tritt oft eine grosse Tüchtigkeit hervor.

Die zweite Hälfte der Schuld trägt die veränderte Sinnesweise der Besteller und die daraus hervorgehende äussere Stellung der Künstler. Fürsten und Corporationen, geistliche und weltliche Grosse waren durch die gewaltigen monumentalen Leistungen der raphaelischen Zeit lüstern geworden nach dem massenhaften Besitz von Kunstwerken höherer Gattung, und bald gehörte dergleichen schon zum standesgemässen Luxus. Da man nun die Vollendung solcher Arbeiten möglichst bald und ohne allzugrosse Geldopfer erleben wollte, da man in Betreff der Darstellung sich mit sachlichen Beziehungen historischer wie allegorischer Art begnügte, ohne auf das Höhere und Ewige des wahren Kunstwerkes Bedacht zu nehmen, so erhielt das leichte handfertige Talent vor dem tiefern und nachhaltigern in der Regel den Vorzug. Es ist betrübend anzusehen, wie nunmehr Künstler und Besteller einander gegenseitig immer mehr demoralisiren, wie der erstere ein Hofmann und Intrigant, der letztere ein launenhafter Gebieter wird*). Die ungeheuersten Unternehmungen werden jetzt in kurzer Frist durchgeführt; „wir malen, sagt Vasari, sechs Bilder in einem Jahre, während die frühern Maler zu einem einzigen

*) Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. II., 416 u. f., III., 144 u f.

Bilde sechs Jahre bedurften"; was für Riesenbilder aber hiemit gemeint sind, zeigt die Sala Regia im Vatican und der grosse Saal im Pallast zu Florenz. Er fügt noch ganz naiv hinzu: „und doch werden die Gemälde weit vollkommener ausgeführt als früher von den bedeutendsten Meistern geschah." (Vorrede zum dritten Theil seiner Biographien.) Laut seinen Briefen brauchte er bei dem Bilde der Seeschlacht von Lepanto seine Hände als wäre er selbst im Handgemenge mit den Türken (Gaye, Cartegg. III., S. 315); er wird alle Tage mehr seiner Gottesgabe inne, und je mehr er im Galopp (sic) arbeitet, desto leichter und kühner geht es vorwärts (S. 363), u. s. w. So dachten die meisten Lieblingskünstler jener Zeit, und wenn man sie selbst in dieser Schnellmalerei für oft ganz unwürdige, von augenblicklicher Laune vorgeschriebene Zwecke dennoch hie und da bewundern muss, so ist diess nur ein Zeugniss mehr für die Grösse der vorhergegangenen Periode. Es war übrigens unvermeidlich, dass der Verderb von der monumentalen Malerei aus auch die Staffeleibilder ergriff, ja die letztern sind durch die Verbindung der innern Nichtigkeit mit einer sorgfältigen Ausführung oft noch widriger in der Wirkung, wo nicht etwa ein glücklicher naturalistischer Wurf ihnen einen bedingten Werth verleiht.

In dieser Partie der Kunstgeschichte wird die Schuleintheilung schwierig durch eine gewisse allgemeine Fläche des Styles der wesentlich von michelangelesken und raphaelischen Reminiscenzen bestimmt wird. Der greise Michelangelo selbst lebte noch tief in die schlechte Zeit hinein; wie viel er an der Entartung gebilligt hat, wusste vielleicht selbst Georg Vasari nicht.

§. 214. Um nun den im Folgenden aufzuzählenden Künstlern kein Unrecht zu thun, bedarf es zunächst eines Rückblickes auf das Schicksal der bereits von uns behan-

delten Schulen. — Am übelsten waren die Reste der alterthümlichen, weniger entwickelten Schulen daran, in welche sich der Einfluss der grossen Meister sporadisch eingedrängt hatte; so die spätesten Peruginer, die Alfani, Adone Doni u. a., deren Werke durch das Gemisch von gemüthlicher Befangenheit und moderner Grossartigkeit bisweilen Mitleid erregen. Parallel damit stehen einzelne Niederländer der römischen Schule, obwohl sich diese durch äussere Mittel der Darstellung im Ganzen besser zu helfen wussten. Dann folgen die letzten Lionardisten in Mailand: Lanini, Lomazzo, Figino u. a. m., welche sich zwar in bescheidenern Grenzen halten als die Schüler Michelangelo's, aber desshalb nicht erquicklicher sind. Grenzenlos verwildert erscheinen sodann die Schulen der Schüler Raphaels, die des Giulio Romano und ganz besonders die genuesische des Perin del Vaga, nebst dem Ableger der erstern am französischen Hofe; nur Polidoro rettet sich in einen wüsten Naturalismus hinein, der indess für Neapel doch einen Keim der Zukunft in sich barg. Die Schüler Coreggio's sind als Manieristen sprichwörtlich geworden, der letzten Ausläufe der Schule von Ferrara u. a. nicht zu gedenken. Diesem allem gegenüber erlebte die Schule von Venedig mit Paul Veronese und den bessern Werken seiner Zeitgenossen eine zweite Jugend.

Gleichzeitig und später wirkten nun die im Folgenden zu betrachtenden Künstler. — Bei den Florentinern galt vor Allem die Nachahmung Michelangelo's, dessen Grossartigkeit imponirte, dessen gewaltigen Geist zu begreifen jedoch viel mehr als blosse Copisterei erforderlich ist. Dazu kam, dass Florenz fast nur Sculpturen Michelangelo's besitzt, die grösseren Theils schon nicht frei von einem gewissen affektirten Wesen sind, und dass die Florentiner nach diesen studirten und deren, durch gewaltsame Bewegungen motivirte Musculatur sich anzueignen suchten, ohne dabei von den erforderlichen theoretischen Kenntnissen unterstützt zu sein. So geriethen sie in mannigfache Irr-

thümer, senkten die Muskeln bald an unrechter Stelle ein, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und Ruhe, an kräftigen wie an zarten Körpern u. s. w. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styles zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Gestalten übereinander, man weiss nicht, auf welcher Fläche, nichts sagende Figuren, halbnackte Modellakte u. dgl. Matte Farben, oberflächlich leichter Auftrag und mangelhafte Rundung traten an die Stelle der früheren energischen Ausführung. Die bedeutenderen unter ihnen sind:

Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574). Ein vielseitiger Künstler, Historienmaler und Architekt; er stand vielen Bauten vor und leitete was zu deren Ausschmückung gehört. Florenz, Arezzo, Rom, Neapel sind reich an Werken seiner schnell fertigen Hand. In Rom hatte er einen hauptsächlichen Antheil an der Ausschmückung der schon
1. erwähnten Sala Regia des Vaticans, wo ehemals die Päpste den fremden Gesandten Audienz gaben. Wie einst in den Stanzen desselben Palastes wurden auch hier wieder Siege u. a. Erfolge der Kirche dargestellt, aber nicht mehr durch geistvolle Symbolisirung und Anspielung, sondern in unmittelbar lastender Wirklichkeit, in grossen überladenen Schlachten und Ceremonienbildern. Statt seiner vielen andern unerquicklichen Kolossalgemälde nennen wir das von ihm
2. gemalte treffliche Portrait des Lorenzo de' Medici in der
3. Galerie der Uffizien zu Florenz, und das mehrfach vorhandene Cosimo's I. (u. a. im Berliner Museum). Vasari's grösstes und nie genug zu preisendes Verdienst besteht in seiner literarischen Thätigkeit, indem die von ihm verfassten Künstlerbiographieen (Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti), die er zuerst im Jahre 1550, in einer zweiten vermehrten Auflage im Jahre 1568 herausgab, das erste bedeutende Werk sind, welches über neuere Kunstgeschichte verfasst wurde und ohne welches unsere ganze Kenntniss von dem Entwickelungsgang der Schulen und der einzelnen

Meister ärmlich und fragmentarisch sein würde. Zahlreiche Versehen und besonders chronologische Willkürlichkeiten machen allerdings eine genaue Kritik nöthig, allein im Ganzen betrachtet erscheint das Werk als erste umfassende Leistung auf diesem Felde gerade auffallend zuverlässig, wenn man bedenkt, dass es grossentheils aus mündlicher Tradition und aus einer Masse einzelner Notizen von allen Enden her entstanden ist. Dazu kömmt eine allseitige Gerechtigkeitsliebe*), welche bei einem Künstler mitten im Getriebe verschiedener Richtungen, bei einem Schüler des exclusivsten aller Maler höchlich anzuerkennen ist, endlich eine Darstellungsweise welche zuerst der Welt die Kunstgeschichte lieb gemacht und eine unermessliche Anregung gegeben hat. Vasari's Schilderungen sind oft von grösster Schönheit und Anschaulichkeit, seine Anekdoten ein Schatz für die Sittengeschichte.

Francesco de' Rossi, nach seinen Gönnern: de' Salviati genannt. Vasari's Freund und ihm in seinen künstlerischen Leistungen ziemlich ähnlich.

Angiolo Bronzino. Ebenfalls ein genauer Freund Vasari's. In historischen Gemälden Nachahmer des Michelangelo, in Bildnissen des Pontormo und diesem oft sehr ähnlich; nur zuweilen ein schlechteres Colorit, theils bleifarbig, theils kreidig mit einem schminkeähnlichen Roth.
Eine Höllenfahrt Christi in den Uffizien ist sorgfältig 4.
gemalt und nicht allzumanierirt, aber kalt. Im Berliner
Museum ein grosses, in der Anordnung steifes, aber im 5.
Einzelnen gutes Familienporträt, das Bildniss der Bianca Capello, u. a. m.

Alessandro Allori. Neffe und Schüler des vorigen. Ziemlich unbedeutend mit Ausnahme einiger feinen und fleissigen Porträts.

*) Die einzige grelle Ausnahme (im Leben des Sodoma) haben wir schon erwähnt. Sonst hat Vasari auch bei Künstlern, welche er persönlich nicht leiden mochte, das Gute nach Kräften hervorgehoben.

Santi Titi. Ebenfalls Schüler des Bronzino. Im Einzelnen minder manierirt.

Batista Naldini; Bernardino Barbacelli, gen.: Poccetti; u. a. m. — An die besseren Leistungen dieser Schule schloss sich später die Nachblüthe der florentinischen Kunst an.

Die Sieneser wurden nicht in gleichem Grade von dem allgemeinen Verderben der Manieristen ergriffen. Arcangiolo Salimbeni namentlich, Francesco Vanni, Domenico Manetti u. a. zeigen in dieser entarteten Zeit noch mannigfach Tüchtiges und ein unbefangenes Festhalten an dem Vorbilde der Natur, wenngleich sie sich im Grossen und Ganzen auch nicht mehr zu der Einfalt der früheren Meister erheben konnten.

Einer der geistreichsten Anhänger und Nachahmer Michelangelo's ist Marco di Pino oder Marco da Siena, der in Neapel thätig war. Hier sieht man viele Gemälde von ihm und neben vielem Affektirten und Unbedeutenden doch auch recht Tüchtiges und Geistvolles. —

Die schlimmste Ausartung der Kunst findet man in Rom, an dem Orte, wo die grösste Anzahl der vollkommensten Musterbilder vorhanden war. Hier geschah zunächst nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts wenig Namhaftes für die Kunst, und von 1570—1600 bot man sodann im Gegentheil Alles auf, um dieselbe ganz an den Rand des Verderbens zu bringen. Papst Gregor XIII. und seine Nachfolger liessen zwar sehr Vieles bauen und malen, aber es hatte einzig und allein die Schnellmalerei für sie einen Werth; die Kunst wurde zum schlechtesten Handwerk herabgewürdigt.

Die besten unter den Künstlern der Zeit sind: Girolamo Siciolante da Sermoneta, welcher ein Streben zeigt, sich im Style der raphaelischen Schule zu erhalten.
6. Ein treffliches Gemälde dieses Künstlers, eine Pietà (Christusleichnam, von den Angehörigen betrauert) darstellend, befindet sich in der Galerie des Grafen A. Raczynski zu

Berlin. Eine Anbetung der Hirten in S. Maria della Pace 7.
zu Rom ist durch Ausdruck, Färbung und Bezeichnung des Momentes ein für diese Zeit sehr wohlthuendes Bild; dagegen erscheinen die Fresken von seiner Hand in der 8.
Remigiuskapelle von S. Luigi de' Francesi schon bedeutend manierirt.

Von Pasquale Cati da Jesi ist in S. Lorenzo in panisperna zu Rom eine Marter des heil. Laurentius über 9.
dem Hauptaltar in Fresco gemalt, deren tüchtige Zeichnung einen der bessern Nachfolger Michelangelo's verräth.

Taddeo und Federigo Zuccaro. Beide meist sehr nüchtern und trivial, in einem widerwärtig geleckten Wesen befangen. Doch zeigt sich auch bei ihnen die Grundlage eines bedeutenden Talentes, die besonders da hervortritt, wo Portraitdarstellungen sie nöthigten, der Natur sich näher zu halten. Dies wird besonders aus ihren historischen 10.
Gemälden im Schlosse von Caprarola ersichtlich*). (Das 11.
ausgezeichnete Bildniss eines Herrn mit zwei Hunden, im Palast Pitti). — Federigo malte u. a. die Kuppel des 12.
Domes von Florenz aus; es sind über 300 Figuren, die untern zum Theil von 50 Fuss Höhe. Ein Gedicht, das zu jener Zeit erschien, schliesst:

„Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Seht weiss die Kuppel ihr nicht überstreichen."

Es ist aber nicht geschehen. Federigo war auch Schriftsteller und schien mit Vasari wetteifern zu wollen. Er schrieb ein theoretisches Werk über die Kunst**), worin

*) *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federigo e Ottaviano Zuccari dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma* 1748.

**) *L'idea de' scultori, pittori e architetti. Torino*, 1697. Ausserdem sind noch verschiedene andre kleine Schriften des Zuccaro bekannt.

es von intellectiven und formativen Begriffen, von substan-
tiellen Substanzen, von formellen Formen“ u. dgl. wimmelt,
worin es u. a. heisst dass die Philosophie und das Philo-
sophiren eine metaphorische gleichnissartige Zeichnung sei“
u. s. w. Gerade so hohl und aufgeblasen wie diese Worte,
sieht die Mehrzahl ihrer Bilder aus. Hie und da tritt aber
13. zur glücklichen Stunde die ursprüngliche Begabung über-
raschend hervor, wie denn z. B. der todte Christus von
weinenden Engeln umgeben, im Palast Borghese zu Rom,
ein Bild von bedeutender Wirkung ist. — Agostino Ciam-
pelli, von Geburt ein Florentiner und Schüler des Santi
Titi, verdient hier eine Erwähnung wegen des anmuthigen
14. Engelreigens mit Weihgeschenken an der Wand der Chor-
15. nische von S. Maria in Trastevere und wegen zweier Ge-
mälde in S. Pudenziana zu Rom, welche heilige Frauen,
Märtyrerleichen bestattend, darstellen. Bei vielem Manierir-
ten ist ein Sinn für Ausdruck und einfache Schönheit nicht
zu verkennen.

Bedeutender als die genannten war Giuseppe Cesari,
il Cavalier d’Arpino, dessen Blüthe jedoch mehr in
den Anfang des XVII. Jahrhunderts fällt. In ihm zeigt
sich wenigstens eine gewisse Mässigung jener trostlosen
16. Manier und namentlich eine tüchtige heitere Färbung. (Zu
seinen bessern Werken gehören die Deckenfresken im Chor
von S. Silvestro a monte Cavallo zu Rom). Er bildete
eine grosse Schule, mit welcher er die römische Kunst
beherrschte und eine entschiedene Opposition gegen andre
Meister, vornehmlich gegen die Schule der Caracci (von
der im Folgenden) bildete. —

Eine gewisse Reaction gegen diese Verderbniss brachte
Federigo Baroccio, ursprünglich Schüler des Battista
Franco (aus Urbino, geb. 1528, st. 1612) hervor, indem er
sich etwas weniger oberflächlich dem Vorbilde der grossen
Meister, namentlich dem Coreggio anzuschliessen suchte,
sodass er etwa mit Parmigianino parallel steht. Er zeichnet

sich nicht eben durch Tiefe des Inhaltes und durch wahre Kraft aus; seine Auffassung ist hie und da widrig geziert, sein Ausdruck süsslich, sein Colorit zwar oft von einem glücklichen Schmelz und vieler Tiefe, in der Carnation aber der Schminke ähnlich. Was ihm gelingt, ist bisweilen der höchst lebendige und entschiedene Affekt, oder auch ein zarter, idyllischer Zug des Ganzen, dem das geschickt behandelte Licht und Helldunkel einen höhern Reiz giebt. Als er im Vatican zu Rom arbeitete, ward ihm von seinen Gegnern mit Gift nachgestellt, sodass er es für gerathen hielt, sich nach seiner Heimath zurückzubegeben und die ihm aufgetragenen Werke dort auszuführen. Diese wurden nach verschiedenen Orten Italiens verbreitet und weckten
wiederum mannigfache Nachfolge. Eins seiner Hauptwerke, 17.
die kolossale Kreuzabnahme im Dom von Perugia ist in der wild bewegten Gruppe um die hinsinkende Maria nicht
ohne Grösse; eine Madonna auf Wolken mit S. Lucia und 18.
S. Antonius, im Louvre hat von technischer Seite grössern
Werth; Christus mit Magdalena, in der Galerie Corsini zu 19.
Rom zeichnet sich durch Wahrheit und Naivetät vor den
meisten übrigen Werken aus; eine grosse Madonna als 20.
Fürbitterin der Armen, in den Uffizien ist tüchtig gemalt;
unbedeutender sind die Bilder im Vatican und in der Galerie 21.
Borghese zu Rom. U. a. m.

Zu Baroccio's Nachfolgern in Rom gehören Cristoforo Roncalli (il cavaliere delle Pomarance), von dem man dort viele, meist mittelmässige Arbeiten sieht, die
besten vielleicht in der Kuppel von S. Pudenziana; Gio- 22.
vanni Baglione u. a.; einige Künstler in Genua, u. s. w.

Aehnlich unerfreuliche Erscheinungen begegnen uns in Bologna, wohin, wie wir gesehen haben, der Styl der römischen Schule durch Raphaels Schüler und Nachahmer übertragen war.

Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini, Orazio Sammachini, Bartolommeo Passerotti, sind gerühmte

Meister dieser Periode; sie erscheinen aber im Allgemeinen
23. nicht minder als unerquickliche Manieristen. Von Sabbatini jedoch eine sehr tüchtige Madonna mit Heiligen im Berliner Museum.

Bedeutender ist die Tochter des Prospero, Lavinia Fontana, die etwas Tüchtiges und Derbes in ihrer Malerei hat, und namentlich in Bildnissen ganz Ausgezeichnetes lieferte.

Ebenso gehört Dionisio Fiammingo, eigentlich D. Calvart, ein Niederländer aus Antwerpen, der seine Bildung in der Schule des Prospero Fontana und bei L. Sabbatini erhielt, zu den bessern Künstlern. Auch er zwar ist nicht von Manier frei, aber er zeichnet sich durch ein wärmeres Colorit, das er vielleicht aus der Heimath mitgebracht hatte, und durch eine gewisse Nettigkeit und Schärfe vor jenen aus. — Auch Bartolommeo Cesi verdient eine rühmlichere Erwähnung, indem seine Bilder, wie die der Lavinia Fontana, ein näheres Eingehen auf die Vorbilder der Natur zeigen.

Endlich ist noch Luca Longhi zu erwähnen, der sich mehr zu jener alterthümlichen Weise der Schule des Francia neigt, dessen Bilder aber, statt der innig gemüthvollen Auffassung des Francia, meist nur den Ausdruck
24. einer schwächlichen Frömmelei haben. Hauptwerk: die Hochzeit von Cana im Refectorium der Camaldulenser zu Ravenna, mit einzelnen schönen Köpfen.

Aehnliche Erscheinungen wiederholten sich auch an andern Orten; ich übergehe dieselben und erwähne nur unter den Genuesern, wohin Perin del Vaga den Styl der römischen Schule verbreitet hatte, der Brüder Andrea und Ottavio Semini, besonders aber des Luca Cambiaso (Luchetto da Genova), der neben mancherlei manieristischer Ausartung doch im Einzelnen, durch eine tüchtige und gesunde Auffassung der Natur, erfreulich wirkt. —

Eine Carità mit drei Kindern, von schöner Anordnung und gutem Ausdruck, im Berliner Museum. 25.

Von den neapolitanischen Manieristen der Zeit muss vor Allen ein Künstler, Simone Papa giov., ausgenommen werden, der sich in einer eigenthümlich schönen Einfalt zu behaupten wusste und sich durch treffliche, klare Formen auszeichnet. Sein bedeutendstes 26.
Werk sind die Fresken im Chore der Kirche Monte Oliveto zu Neapel.

Dritter Abschnitt des dritten Buches:

Die Kunst diesseits der Alpen im XV. Jahrhundert.

Vorbemerkung.

§. 215. Wie in Italien, so wendet sich auch im Norden die Kunst mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts dem Realismus, der Darstellung der natürlichen Erscheinung zu. Sie strebt, vermittelst eines bis ins Einzelnste durchgeführten Studiums, ihren Gestalten eine lebendige Gegenwart, eine selbständige, nicht mehr von äusserlichen, architektonischen Gesetzen abhängige Gültigkeit zu verleihen. Die äussern Bedingungen unter welchen sich diess Factum vollzog, scheinen auf den ersten Blick im Norden fast dieselben wie in Italien, beiderseits zunftmässig geordnete Verhältnisse mit ihrer Abhängigkeit und Sicherheit; beiderseits bei Einzelnen wie bei Corporationen ein unermessliches Bedürfniss nach künstlerischer Einfassung des ganzen Daseins, vom Altarbilde bis zur Spielkarte; beiderseits, und ganz besonders in Deutschland, die reichste Ausmündung der Kunst in das Kunsthandwerk. Allein, wie wir schon

in der Einleitung zu diesem dritten Buche erörterten, ging die Entwickelung im Norden einen ganz andern Weg. Wie durch einen Zauberspruch ist der Maler hier in einen Kreis gebannt, den er nicht überschreiten kann*). Im Einzelnen ist die Malerei das ganze XV. Jahrhundert hindurch nicht über das von der flandrischen Schule Geleistete hinausgekommen, ja innerhalb derselben steht Johann van Eyck in gewissen Dingen allein; die Kunstmittel, welche er so ausserordentlich vermehrt hatte, schreiten lange Zeit eher rückwärts als vorwärts, indess in Italien Schule auf Schule entsteht, deren jede ein neues Princip der Darstellung entwickelt. Zunächst und am meisten fällt die grosse Ungleichheit der Durchbildung auf; in einzelnen Dingen erstrebt die Kunst die höchste Naturgenauigkeit, während ihr in andern Beziehungen, namentlich was den Gesammtorganismus des Körpers betrifft, das Allernothwendigste verschlossen bleibt. Grosse Talente treten auf; sie schaffen Charakterköpfe voller Schönheit und Würde, sie offenbaren tiefsinnige und phantasiereiche Intentionen, sie beuten die Umgebungen des Lebens mit eigenthümlicher Poesie, mit gewaltigem Humor aus; — aber in der Darstellung des Lebendigen, des organisch Bewegten gehen weder die flandrische Schule noch die von ihr abhängigen Deutschen des XV. Jahrhunderts wesentlich über Johann van Eyck hinaus und die Meisten bleiben hinter ihm zurück. Die Gestalt ist und bleibt ein conventionelles Schemen ohne wahre Lebensfähigkeit; höchstens werden Hände und Füsse sorgfältig und naturwahr behandelt; sonst knüpft sich der ganze innere Reichthum des Malers an den Ausdruck der Gesichtszüge und an die phantastische Behandlung des Ein-

*) Der Mangel an antiken Vorbildern kommt lange nicht so in Betracht, wie man wohl annimmt. Masaccio kannte die Antike auch nicht und drang doch zu grösster Freiheit und Hoheit durch. Die Sinnesweise der nordischen Kunst im XV. Jahrhundert hätte von vorn herein nichts damit anzufangen gewusst.

zelnen. Dass selbst innerhalb dieser Beschränkung Grosses zu leisten war, wird u. a. bei Martin Schön nachzuweisen sein, bei welchem die Anfänge einer höhern dramatischen Belebung, eines tiefern Gefühls für Composition nachdrücklicher hervortreten als bei irgend einem seiner flandrischen Zeitgenossen. Aber erst mit dem Ende des Jahrhunderts, mit Dürer und Holbein beginnen von einer ganz andern Seite aus, als bei den van Eyck's, erfolgreichere Bestrebungen nach einer harmonischen Durchbildung; die gefesselten Geister scheinen auf einmal zu erwachen; man lernt den Körper kennen und in seiner schönen Lebendigkeit darstellen; die Anordnung erreicht die schönste Freiheit und Gemessenheit. Doch im Augenblick der mächtigsten Entwickelung tritt mit den Kämpfen der Reformation eine gewaltige Wendung der geistigen Interessen ein, welche alles Grosse und alle Begabung der Nation in ihren Kreis hinein zieht und die Kunst ihrer wichtigsten Kräfte beraubt*). Parallel damit hatte die humanistische Zeitrichtung die Künstler auf Italien und auf die Antike hingewiesen und ein plötzliches Nachholen des Versäumten veranlasst welches die Malerei innerlich halbirte und mehr ihre Unfreiheit zu Tage brachte als eine wahre Befreiung bewirkte.

*) Ich wünsche hier wie im Obigen (vgl. Bd. I, S. 389), nicht missverstanden zu werden. Die Parallele der nordischen Kunst des XV. Jahrhunderts mit der italienischen hat in einem übersichtlichen Werke ihre Berechtigung; sie zu unterdrücken wäre eine Unbilligkeit gegen die italienische Kunst. Auch wird die folgende Darstellung zeigen, dass wir bei den nordischen Malern ebensosehr auf den ihnen eigenthümlichen Standpunkt einzugehen suchen als bei den italienischen. Was sodann das Verhältniss der Kunst zur Reformation betrifft, so wird man mir nach dem Bisherigen wohl zutrauen, dass ich nicht Unmessbares gegen Unmessbares abwägen, sondern die Dinge in ihrer weltgeschichtlichen Grösse und Nothwendigkeit zu erkennen suchen werde. Nur liegt es nicht in unserer Aufgabe, den ungeheuren geistigen Ersatz nachzuweisen, welcher dem Norden für die sinkende Kunst zu Theil wurde. — B.

Schon bald nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts verschwinden in der deutschen Malerei auch die letzten irgend bedeutenden Individualitäten; was in den Niederlanden und anderswo fortlebt, ist nur partiell erfreulich und meist von Italien abhängig.

Die Ueberlieferung ist auch für diese Periode erstaunlich lückenhaft. Im XV. Jahrhundert kommen die Kunstnachrichten neben der Masse der noch jetzt vorhandenen Kunstwerke kaum in Betracht: eine gewisse Art von fortlaufender Tradition giebt es nur für die Niederlande, während für Deutschland wenig mehr als einzelne Namen und Jahrzahlen vorhanden sind. In Frankreich fehlt nicht nur die Kunstgeschichte, sondern selbst die wesentlichsten Denkmäler, Tafelbilder und Fresken; ebenso in England. Selbst für das XVI. Jahrhundert ist die geschriebene Kunde mehr aus Archiven als aus der gleichzeitigen Literatur zu gewinnen; die Kunst war für die Schreibenden offenbar kein Lebensinteresse mehr, sie stand in einem ganz andern Verhältnisse zur Bildung als in Italien.

Bleiben wir vor der Hand bei der Betrachtung des XV. Jahrhunderts stehen. Der Uebergang aus dem germanischen Idealismus in den oft sehr schroffen und herben Realismus vollzog sich mit überraschender Schnelligkeit; nur dass die Grundlage des erstern, die Welt der Stimmungen, auch im letztern immer wieder zum Vorschein kömmt. Man mag in der scharfen, selbst tief in's Unschöne*) gehenden Individualisirung, in der fleissigen Durchführung aller Nebendinge eine Verwandtschaft finden mit der prosaischen Verständigkeit, dem volksthümlichen Witz in der damaligen Literatur und Poesie, ja vielleicht mit derjenigen Richtung auf das Praktische und Neue, welche in jener Zeit zur Erfindung des Bücherdruckes führte; immer aber geht ein phantastischer Geist nebenher, welcher dem Kunstwerk zwar bisweilen seinen höchsten Reiz verleiht, ihm aber

*) Und in's Philiströse (sit venia verbo).

auch den Stempel eines willkürlichen, postulirten Daseins aufdrückt. Er ist es, welcher die nordische Malerei z. B. in allen Fragen der Perspective (mit Ausnahme der Flandrer) auf der allerkindlichsten Stufe festgehalten hat, welcher sie in dem bunten Farbenkampf, in der Bevorzugung des Untergeordneten ein künstlerisches Motiv finden liess, welcher sie endlich für das Wilde und Burleske unempfindlich machte. Vielleicht wird man in der damaligen spätgothischen Baukunst eine ähnliche Vereinigung des trocken Verständigen mit einem phantastischen Reichthum erkennen; während manches Einzelne von seiner ursprünglichen (organischen und plastischen) Bedeutung abgelöst, der Gegenstand eines scharfen, trockenen, schematischen Linienspieles wird, zeigt sich anderwärts eine verwirrende Fülle freier Verzierung, ein vegetabilisches Aufblühen im Stein, welches sich — recht nach der Weise dieses Jahrhunderts — nicht mehr mit dem architektonisch Nothwendigen begnügt, sondern gerne die Pflanze in ihrer Wirklichkeit nachahmt, mit dem Geäder und den vielartigen Umrissen des Blattes, ja mit sammt der rauhen Rinde des Stammes.

Frägt man endlich nach der Gesinnung, welche die damalige Kunst bestimmte, so lässt sich nicht läugnen, dass die kirchliche Andacht noch alle Geister beherrschte, mochte auch die Kirche selbst bereits in manchen Beziehungen angefochten und durch Krisen in eine veränderte Stellung gebracht sein*). Die Malerei trug ihr Bestes zur Verherrlichung des neugesteigerten Mariendienstes und der Verehrung der Schutzheiligen bei; für zahllose Weihgeschenke wurde sie bis zum Beginn der Reformation in Anspruch genommen; es war keine begüterte Familie, keine Corporation, die nicht ihr Altarwerk in irgend einer Kirche gehabt hätte. Sehen wir aber zu, wie die Kunst jetzt ihre Aufgabe löste, so zeigen sich überall eigene, rein künst-

*) Vergl. besonders Ranke, deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, Bd. I., S. 239 u. f.

lerische Antriebe, welche mit der religiösen Bestimmung nichts zu schaffen haben, wohl aber als eines der vielen Zeugnisse für die Ablösung der geistigen Bestrebungen von der Kirche gelten können. War man schon in der letzten Periode des germanischen Styles über dasjenige, was die Kirche von der Kunst verlangte, hinausgegangen (vgl. Bd. I., S. 217 ff.), so tritt jetzt das Subjective mit aller Macht in den Vordergrund; Züge und Ausdruck werden nach Gutbedünken der Wirklichkeit entnommen, und für alles Uebrige die heiterste, vielartigste Pracht der Erde, der gemüthlichste, bisweilen auch der tollste Scherz, kurz eine Menge von Dingen in Anwendung gebracht, welche zusammen den oft sehr anziehenden Eindruck einer phantastisch gesteigerten Existenz ausmachen, nicht selten jedoch den höhern geistigen Inhalt der Aufgabe völlig in den Hintergrund drängen. Diess Hervortreten des Subjectiv-phantastischen geht merkwürdig parallel mit einer gleichzeitigen legendarischen Weiterbildung der heiligen Geschichte; statt der abstrakten Symbolik der frühern Jahrhunderte treten jetzt die Sagen von der Sippschaft Christi, von den Eltern der Maria, von der Sibylla tiburtina nachdrücklicher in die Kunst ein und bereichern dieselbe mit einem neuen Mythenkreise.

Mag nun aber kein einziges dieser Werke dem Beschauer jene höhere, geläuterte Stimmung mittheilen, welche den edlern Leistungen der gleichzeitigen italienischen Kunst von Masaccio bis auf Luca Signorelli innewohnt, so fesseln sie doch die Betrachtung immer von Neuem. Köpfe und Bewegungen sind oft der Ausdruck eines Tiefsinns, einer Reinheit, eines sittlichen Wollens, welcher trotz anderweitiger Mängel solchen Werken einen allgemeingültigen, ewigen Werth verleiht. Und wer verlöre sich nicht gerne in dieses glänzende, farbige, fabelhafte Leben hinein, welches, von den Geräthschaften des Zimmers bis in die ferne lichtglühende Landschaft so wunderbar aus handgreiflicher Wahrheit und bunter Phantasie gemischt ist?

Erstes Capitel.

Die altflandrische Schule.

§. 216. Die Schule von Flandern, an deren Spitze die Brüder Hubert und Johann van Eyck stehen, bezeichnet den ersten Beginn dieser neuen Richtung, so wie in Rücksicht auf die überwiegende Mehrzahl ihrer Erscheinungen, den Gegensatz gegen die Richtung der vorigen Periode. Das Abgeschlossene einzelner idealer Gestalten oder symmetrisch geordneter Gruppen wird verlassen, der starre Glanz des goldenen Grundes hinweggethan und dem Blick die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe und Weite vorzudringen, — zugleich aber auch im vollsten Grade von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Die ganze Welt der Erscheinungen, — Himmel und Erde, Nähe und Ferne, anmuthvolle Bergzüge, grünende Matten, fruchtreiche Bäume, die Behaglichkeit und der Schmuck menschlicher Wohnungen, das mannnigfachste Geräth und Bedürfniss des Lebens, — Alles wird in den Werken, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, wiedergespiegelt. Die menschlichen Gestalten gehören solcher Umgebung an; sie stehen in nothwendiger Beziehung zu derselben und bilden erst mit ihr vereint ein vollkommenes Ganze von eigenthümlicher Bedeutung. Die Ausführung zeugt von liebevollstem Eingehen auf alles Einzelne und bringt es hierin zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit. Diese plötzliche Schöpfung einer neuen Welt von Gegenständen der Darstellung wird man nie gross genug fassen können; es ist die wunderbarste Ergänzung zu den Leistungen des Masaccio. Zwar ist von der

*) Dr. Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Vgl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe, a. m. O.) Ausserdem einige bedeutende Aufsätze Passavant's: Kunstblatt 1841, No. 3 bis 13, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen (von den van Eycks bis auf Schoreel). Fortsetzung 1843, No. 54 bis 63. — Nachträge hiezu, von E. Förster, No. 64 und 65. — Hotho, Gesch. der deutschen u. niederl. Malerei, Berlin 1843, zweiter Band.

organischen Bewegung des Körpers nur eine wenig genügende Vorstellung vorhanden (am meisten noch bei den Stiftern der Schule selbst); auch zeigt die Modellirung noch mannigfache Härten; die Gewandung nimmt sogar jetzt erst jene eckigen harten Brüche an, welche von dem schönen, fliessenden Faltenwurf der vorhergehenden Periode so unangenehm abweichen; allein man vergisst diese Mängel über der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, die sich äusserlich in dem Einklange klarer leuchtender Farben und dem Spiele des Lichtes, innerlich in einer gemüthvollen, im Einzelnen selbst tiefsinnigen Weise der Auffassung ausspricht, so dass wir hier eine heitere Verklärung des irdischen Lebens in Mitten seiner irdischen beschränkten Verhältnisse wahrzunehmen glauben. Die von jetzt an durchaus individuellen, selbst portraitartigen Köpfe, welche keineswegs durchgängig von schönem Ausdrucke sind, stören gleichwohl diese Wirkung nicht wesentlich; sie gehören nothwendig in diese zu paradiesischer Pracht gesteigerte Wirklichkeit. Für die malerische Durchführung der letztern gab die von den Brüdern van Eyck herrührende Erfindung, oder vielmehr Verbesserung der Oelmalerei die nöthigen technischen Mittel an die Hand. — Die Blüthe und Macht, zu welcher sich die flandrischen Städte zu jener Zeit emporgeschwungen hatten, Lebenslust und Vaterlandsliebe, allgemeine Verbreitung eines kräftig religiösen Sinnes, hatten den Boden bereitet, welcher eine solche Kunst wohl zu nähren im Stande war. Der Gesinnung eines reichen Handelsstaates gemäss tritt in diesen Gemälden eine miniaturartige Vollendung und die höchste Pracht der Ausführung sehr in den Vordergrund; Luxus und Andacht gehen Hand in Hand. Dagegen ist von Fresken wenig zu melden, und man kann wohl annehmen, dass die vorzüglichern Maler ihr Leben lang vollauf mit Staffeleibildern beschäftigt waren Namentlich musste auch die auf einmal in wunderähnlicher Vollendung auftretende Portraitmalerei zahllose Bestellungen veranlassen.

Die Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung haben wir oben (Bd. I., S. 261) in den französisch-niederländischen Miniaturen nachgewiesen, wo sich jenes grössere Naturstudium, vornehmlich was die schon sehr vollendeten landschaftlichen Gründe anbetrifft, bereits in bedeutender Weise vorgebildet fand. (Man möchte überhaupt annehmen, dass die Van Eyck aus einer Schule von Miniatoren hervorgegangen seien, wenn man die ausserordentlich feine und prachtvolle Ausführung ihrer Gemälde in Betracht zieht.) Jedenfalls aber war die Neuerung eine verhältnissmässig schnelle und überraschende. Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmälig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen grossen Pulsschlägen vor sich, und der gegenwärtige Fall musste um so gewaltiger und durchgreifender hervortreten, als zwei Meister jene neue Richtung ins Leben riefen, die den grössten Künstlern aller Zeiten zugezählt werden müssen und die überdies bei ihren vorzüglichsten Arbeiten in brüderlicher Eintracht zusammenwirkten.

Es erhellt ferner aus gewissen Partieen in einzelnen Werken der Brüder van Eyck, dass eben sie selbst noch an der Grenze des Ueberganges stehen, indem sie in einzelnen Gestalten noch das statuarisch Feierliche und Hochwürdige jenes früheren Styles beibehalten und nur die vorgefundenen Motive lebendiger durchgebildet haben. Diese Gestalten (die ohne Zweifel dem älteren Bruder, dem Hubert, zuzuschreiben sind, während der jüngere, Johann, mehr der unabhängigen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nachzugehen scheint) geben ihren gemeinschaftlichen Arbeiten jene Hoheit und Grösse, welche ihre Schüler und Nachfolger nicht mehr erreicht haben. Ja aus der Darstellung gewisser Nebendinge geht hervor, dass selbst zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung jener ältere Styl noch vollkommen in Anwendung sein musste*).

*) So sieht man z. B. in der Gruppe singender Engel auf dem unten besprochenen Bilde, und zwar in der Stickerei des Messgewandes,

Hubert van Eyck ist um das Jahr 1366 geboren und 1426 gestorben; Johann's Geburtsjahr fällt ungefähr gegen 1400, er starb 1445. Als der Geburtsort beider Brüder wird die kleine Stadt Maaseyck genannt; ihr nachmaliger Wohnort war Brügge, welche Stadt gerade in jener Zeit den höchsten Gipfel ihrer Blüthe erreicht hatte. Johann war der Schüler seines Bruders; auch ihr Vater soll ein Maler gewesen sein; ebenso wird auch ihre Schwester Margaretha als eine vorzügliche Künstlerin gerühmt. An Philipp dem Guten, der im Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern antrat, fand Johann einen hohen Gönner und ward von ihm zu seinem Kammerjunker ernannt. Philipp sandte ihn u. a. 1428 nach Portugal, um die mit ihm verlobte Prinzessin Elisabeth zu malen.

§. 217. Das berühmteste Werk beider Brüder ist das grosse Altarwerk, welches von ihnen für die Kirche des heiligen Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent gemalt und am 6. Mai des Jahres 1432 vollendet wurde*). Hubert, der ältere, ist, der erhaltenen Inschrift zufolge, der Erfinder des Ganzen; er starb jedoch bereits während der Arbeit und liegt (wie auch die Schwester Margaretha) in derselben Kirche begraben. — Es war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk: zwei Hauptbilder, das eine über dem andern, und jedes mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so

welches der vorderste Engel trägt, noch kleine Darstellungen, eine Madonna mit dem Kinde und einen Christus, die ganz in dem früheren Style ausgeführt sind; ähnlich der grosse goldne Knopf, welcher das Messgewand des zweiten Engels zusammenhält, mit der Relieffigur Christi.

*) Waagen: „Ueber das von den Brüdern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde"; im Tübinger Kunstblatt, 1824, No. 23 bis 27. — Uebersetzt etc. als *Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck, trad. de l'Allemand; augmentée de notes inédites sur la vie et sur les ouvrages de ces célèbres peintres, par L. de Bast. Gand*, 1825.

erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheissung der Erlösung für das sündige Geschlecht; unten grau in grau gemalt, die Statuen der Schutzpatrone des Doms, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; zu ihren Seiten die knieenden Bildnisse der Stifter des Gemäldes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette. Oeffneten sich die Flügel (was aber nur an Festtagen geschah), so sah man auf dem oberen, aus drei Tafeln bestehenden Mittelbilde den dreieinigen Gott, den König des Himmels und der Erde, zu seinen Seiten die heil. Jungfrau und den Täufer Johannes; auf den Flügelbildern Engel, welche mit Gesang und heiliger Musik das Lob des Allerhöchsten verkünden; zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigt das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fliesst, darüber die Taube des heiligen Geistes; das Lamm wird von Engeln angebetet, deren einige die Leidens-Instrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu: die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, der weltliche und der geistliche Stand; im Vordergrund der Brunnen des Lebens, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Andre ziehen auf den Flügelbildern zur Verehrung des Lammes heran; zur Linken diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; zur Rechten die, welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirkt, die heiligen Einsiedler und Pilger. Ein Untersatzbild, welches das Fegefeuer darstellte, beschloss das Ganze. Ein grosser Gedanke, der Gedanke der Versöhnung, der Grundgedanke des Christenthums, ging durch dies reiche Werk, und alles noch so mannichfaltig gestaltete Einzelne bezog sich auf diesen einen Mittelpunkt.

Das Werk ist gegenwärtig zerstreut. Nur die Mittelbilder und die Tafeln mit Adam und Eva befinden sich noch in Gent; das Untersatzbild ist frühe verdorben und ver-

loren; die andern Gemälde sind eine der vorzüglichsten Zierden der Galerie des Berliner Museums.

Die drei Gestalten des oberen Mittelbildes zeigen in ihrem Entwurf noch die Würde und statuarische Ruhe jenes früheren Styles; auch sind sie auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt. Aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung; sie stehen an der Grenzscheide zwischen zwei verschiedenen Stylen, und aus dem Trefflichen beider bilden sie ein eigenthümliches, höchst ergreifendes Ganze. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt des himmlischen Vaters dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kristallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, mit grossem Adel und Ebenmaass, und noch ohne ein eigentlich naturalistisches Bestreben; der Ausdruck ist machtvoll und leidenschaftlos. Das umgürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf im Halbkreise drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen. — Aehnliche Hoheit gewahrt man in den beiden andern Gestalten des Mittelbildes, welche beide, in heiligen Büchern lesend, dem Herrn zugewandt sitzen; Johannes in dem Charakter einer milden, fast weichen Schwärmerei; Maria in dem Ausdrucke stiller Anmuth

und einer Reinheit der Gesichtsbildung, die den besten Erzeugnissen italienischer Kunst nahe kömmt.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössern Theile wenigstens, für ein Werk des Hubert und nimmt die, wenigstens vorherrschende weichere Behandlungsweise, den tieferen, mehr bräunlichen Ton derselben als ein charakteristisches Merkmal der Technik dieses Künstlers an. Die Seitenflügel mit den singenden und musicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen ist. Auf dem Flügel zur Seite der Maria stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben dargestellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit vollendetster Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben viel Ausdruck und Leben; doch ist hier über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung, welche sogar die verschiedenen Stimmen des doppelt besetzten Quartetts mit grösster Sicherheit unterscheiden lässt, der Hauch einer höheren Heiligung bereits verloren gegangen. Auf dem andern Seitenflügel ist eine Orgel, davor ein ähnlicher Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und gedankenvoll die Tasten berührt; hinter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saiteninstrumenten. Hier sieht man in den Köpfen mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Meisterschaft behandelt. — Die äusseren Seitenflügel der oberen Reihe, welche Adam und Eva, einander gegenüberstehend, darstellen und sich in Gent befinden, sind dem Reisenden unzugänglich, da sie, wie man sagt, aus grossem Zartgefühl unter strengstem Verschluss gehalten werden. Der Versuch, lebensgrosse nackte Figuren mit sorgfältigstem Eingehen auf das Einzelne zu malen, soll hier sehr glücklich gelungen und nur eine gewisse

Trockenheit in der Zeichnung sichtbar sein. Eva hält in ihrer Rechten die verbotene Frucht. Auf den Füllungen, welche die Oekonomie des Altarwerkes über diesen Tafeln nothwendig machte, sind kleine, grau in grau gemalte Darstellungen enthalten: über Adam das Opfer des Cain und Abel, über Eva der Tod Abels. (Also die Erbsünde und ihre unmittelbare Folge, der Tod.)

Das untere Mittelbild, die Anbetung des Lammes, schreibt man ebenfalls, der Ausführung nach, dem Johann van Eyck zu. Die Anordnung desselben ist streng symmetrisch, wie sie durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt werden musste. Neben dieser Symmetrie ist aber in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, ebenso auch in den einzelnen Gestalten, welche mehr aus den vier grossen Gruppen hervortreten, eine solche Anmuth und zugleich individualisirende Charakteristik, dass alles Harte und Strenge wiederum aus jenem Symmetrischen verschwindet.

Die Flügelbilder zur Rechten des eben genannten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise mehr von der Art des Hubert, während die gegenüberstehenden die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur Rechten, welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeutend. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten; eine Schaar kleinerer Pilger, verschiedenen Alters, folgt ihm; zwischen schlanken Bäumen sieht man in ein fruchtbares Thal hinaus. Das weite, rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den meisten Gesichtern der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Huberts herrührt, der, minder selb-

Staatliche Bibliothek Bamberg

ständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Caricatur übertrieb. — Ungleich anziehender ist das folgende Bild, welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Feldschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gaben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Natur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt; ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ortsverhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

Verschieden von dieser so höchst charaktervollen Auffassung zeigen sich die beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand jedoch schon nicht so mannigfach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich die kunstreiche Darstellung irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Tech-

[library stamp]

nik ist die des Johann, bestimmt, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier der Gegenstand erforderte, während jene weichere, mehr dem Gefühl als dem Verstande folgende Technik des Hubert trefflich zu den Einsiedlern passte. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Christi auf schönen Pferden, schlichte edle Gestalten in leuchtenden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das andre Bild stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauem Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis; es ist das Bild des Hubert, dem der Bruder hierin ein schönes Denkmal gesetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarz gekleidet, indem er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss dieser Portraits erhalten.

Diese vier Bilder nebst dem untern Mittelbilde sind hochwichtig als erste Beispiele einer ausgebildeten Landschaft. Wenn man erwägt, wie kümmerlich alle Gegenstände der freien Natur bis auf die van Eyck's angedeutet worden waren, so grenzt diese Leistung an's Wunderbare. Der Duft der Fernen wie die nächste Nähe ist hier mit dem grössten Fleiss vergegenwärtigt; auf die bisherigen Goldgründe folgt hier auf einmal ein sorgfältig abgetöntes Himmelblau mit naturwahrem Gewölk; der Baumschlag ist theilweise, z. B. bei Palmen, Orangen, Cypressen vollkommen durchgeführt (etwa nach Johann's portugiesischen Studien) und selbst in den übrigen Bäumen minder conventionell als

bei irgend einem Schüler; die bemoosten Felsen sind ganz deutlich einem Kalkgebirge entnommen; selbst die Pferdespuren auf dem Wege sind bis in's Kleinliche nachgeahmt. Hierin und in einer gewissen Ueberfülle und Zerstreutheit der landschaftlichen Gegenstände haben diese grossen Künstler dem allgemeinen Gesetz der Kunstgeschichte ihren Tribut bezahlt, dass neue Richtungen mit Schärfe und Uebertreibung aufzutreten pflegen.

Die Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so, dass sich auf den äusseren, breiten Bildern (den Rückseiten der singenden und musicirenden Engel) die Gestalten des Engel Gabriel und der Maria befinden, auf den inneren, schmaleren Bildern (den Rückseiten von Adam und Eva) eine Fortsetzung des Gemaches der Maria dargestellt ist. Hier sind, wie es sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, so dass die grössere Fülle und Pracht derselben zur um so würdigeren Ausschmückung des Inneren verwandt blieb. Der Engel und die heilige Jungfrau tragen weite weisse Gewande, doch sind die Flügel des Engels mit zartschillernden Farben geziert. Die Köpfe sind fein gemalt und nicht unedel. Mit grosser Naturwahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt, so auch die Aussicht durch die Arkade, welche den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen der Stadt (in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt). — In den Halbkreisen, womit diese Tafeln nach oben abschliessen, befinden sich rechts und links die Brustbilder zweier Propheten, würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas steif und ungenügend; in der Mitte (jenen grau in grau gemalten Darstellungen über Adam und Eva entsprechend) zwei knieende weibliche Gestalten, als Sibyllen bezeichnet. Man vermuthet in diesen Bildern die Beihülfe eines andern Schülers des Hubert, des Gerhard van der Meeren.

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls schon genannt worden. Die Steinbilder der beiden Johannes zeigen jenen schwerfälligen Styl in der Gewandung und das eigenthümlich Eckige im Bruche der Falten, was vielleicht dem Styl der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, der ebenfalls schon den älteren germanischen verlassen hatte, und was sich nach und nach immer mehr auch in die Malerei des XV. Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den eben genannten Gestalten der Verkündigung deutet eine solche Manier an. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schöngeformten Gesichte und auch in der Gewandung, als der bedeutendere von beiden. — Die Bildnisse der Stifter sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt. Sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen schon an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrecken darf. Gleichwohl indess ist das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebt, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in einfach rothem pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet.

Das Altarwerk scheint von seiner Entstehung an als einer der grössten Kunstschätze des Nordens gegolten zu

haben. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wurde eine treffliche Copie desselben durch Michael Cocxie für den König Philipp II. von Spanien angefertigt. Auch die Tafeln dieses Werkes sind gegenwärtig zerstreut, sie befinden sich theils in der Galerie des Berliner Museums, theils in der Münchner Pinakothek, theils in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag (?). Eine zweite, minder bedeutende Copie aus etwas späterer Zeit, welche die sämmtlichen inneren Bilder des grossen Werkes umfasst, und früher in der Kapelle des Stadthauses zu Gent aufbewahrt wurde, befand sich 1835 im Besitz des Herrn Aders zu London.

§. 218. Von der künstlerischen Thätigkeit des Hubert van Eyck, sind ausser dem, was an dem besprochenen grossen Werke als sein Eigenthum zu bezeichnen war, nur wenig Zeugnisse auf unsere Zeit gekommen.
1. Dahin gehört namentlich ein schönes Gemälde, welches die Anbetung der Könige darstellt, im Besitz des Herrn Professors van Rotterdam zu Gent. Das Bild hat eine grosse Kraft in der Färbung und jenen etwas bräunlichen Ton, der den Arbeiten Huberts eigen ist; die Köpfe sind alle sehr schön im Charakter, in der Behandlung ganz so, wie die heiligen Pilger auf dem Flügelbilde des genannten Altarwerkes; die Gewänder sind sehr wohl verstanden und öfters wiederum von höcht grandioser Anordnung. —
2. Sodann wird der schon mehrmals (Bd. I., S. 387) erwähnte heil. Hieronymus in den Studj zu Neapel neuerlich mit Wahrscheinlichkeit dem Hubert van Eyck zugeschrieben, nachdem er seither für ein Werk des Colantonio del fiore gegolten. Der Heilige, von mildem und ernstem Ausdruck, sitzt in seiner Studirstube zwischen Bücherbrettern und Schreibepult, vor ihm kauert der getreue Löwe, welchem er behutsam einen Dorn aus der einen Vorderpfote herauszieht. Die sämmtlichen Umgebungen sind mit microscopischer Feinheit ausgeführt, man erkennt die Blätter der Bücher, das Geäder des Holzwerkes, u. dgl., selbst eine naschende Ratte fehlt nicht; nur das Gewand ist noch ein-

facher, in der alterthümlichen Weise Huberts behandelt, auch fehlt der tiefe, leuchtende Glanz späterer flandrischer Werke, sodass man glauben sollte, die feine Ausbildung des Einzelnen sei der höhern Vervollkommnung des van Eyck'schen Bindemittels vorangegangen. — Ein sehr ernster und 3.
imposanter Erzengel Michael mit der Wage, Fragment eines grössern Werkes (eines Weltgerichtes), ehemals in der Lyversberg'schen Sammlung zu Köln, wurde ebenfalls Hubert beigelegt. Ein Diptychon der Antwerpner Aka- 4.
demie (Maria, das Kind säugend, und der betende Donator mit seiner Frau) ist gewiss unecht.

Ungleich mehr Sicheres ist von Johann van Eyck vorhanden. Es bezeichnet den neuen Standpunkt der Malerei zum Leben, dass Er zuerst einzelne Gemälde mit Namen, Jahrszahl und Datum zu bezeichnen begann, was früher nur als seltenste Ausnahme vorgekommen sein mag. Es waren kostbare, mit subjectiver Virtuosität ausgeführte Prachtarbeiten; ein frühe und weit verbreiteter Ruhm, eine persönliche Stellung hingen damit enge zusammen, dass die Werke Johanns als solche anerkannt wurden. Ueberdiess hat eine alte Tradition ihm mehrere andere Bilder genugsam gesichert.

Wenn wir ein zweifelhaftes, unten zu erwähnendes Bild bei Seite lassen, so ist das frühste Werk die „Bischofs- 5.
weihe des Thomas Becket“, bez. 30. Oct. 1421, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Die Ceremonie wird in einer Kirche romanischen Styles, in Gegenwart des Königs und vieler Weltlichen und Geistlichen, durch drei Bischöfe vollzogen. Die trefflichen, lebendigen Köpfe der meist schlanken Figuren erinnern theilweise an die Pilger des einen Flügels an dem Genter Altarwerk; die Farben sind von tiefster Gluth. — Wir schliessen die übrigen in England befindlichen Werke hier an. Im Besitze 6.
des Dichters Rogers befindet sich ein (früher Memling zugeschriebenes) Miniaturbild der Madonna mit dem Kinde in einer architektonischen Einfassung, welche in Relief die

sieben Freuden der Maria enthält; ein Wunder von feiner
7. und prachtvoller Ausführung. — Das Reisealtärchen Kaiser Carls V., welches sich 1835 in der seitdem zerstreuten Aders'schen Sammlung zu London befand, werden wir
8. unter den Werken Memlings erwähnen*). — Ein köstliches kleines Bild in der Sammlung von Sir Thomas Baring zu Stratton stellt den h. Hieronymus in seiner Studirstube, in einem Buche blätternd dar; durch Fenster und Thür sieht
9. man in eine Landschaft. — In Burleighhouse: vor einer stehenden Madonna mit dem Kinde kniet ein Geistlicher, welchen die heil. Barbara der Mutter Gottes empfiehlt. —
10. Seit einiger Zeit besitzt die Nationalgalerie in London ein bezeichnetes Portraitbild vom Jahre 1434, dessen Ausführung ebenfalls den Gipfel des Möglichen zu bezeichnen scheint. Es ist ein Mann im Pelzkleide, die rechte Hand einer jugendlich blühenden Frau ergreifend, ganze Figuren, feine, sprechende Charaktere, in einer reizvoll ausgeführten Umgebung; ein hinten angebrachter Spiegel zeigt ausser der Rückseite der beiden Gestalten auch mehrere zur Thür hereintretende Personen; alle Nebendinge sind höchst voll-
11. endet. — Im Madrider Museum: zwei Altarflügel, bez. 1438; die heil. Barbara, lesend, in einem Zimmer mit brennendem Kamin, und: Johannes der Täufer mit einem knienden Donator, im Hintergrunde eine holzgewölbte Halle mit Aussicht. Der Stifter, Magister Heinrich Werlis, nennt sich als einen Kölner; wir werden indess bald sehen, dass die Schule der van Eyck's für weit entlegnere Länder in An-

*) Die Benennungen altflandrischer Bilder haben in den letzten Jahren öfter gewechselt, indem man über die charakteristischen Züge der einzelnen Meister noch nicht völlig übereins gekommen ist. Um die Verwirrung nicht zu vermehren, legen wir die von Passavant vorgeschlagenen Benennungen zu Grunde, indem diese sich über die verhältnissmässig grösste Anzahl von Bildern verbreiten und somit die meisten Anhaltspunkte gewähren; daneben werden, ausser den herkömmlichen Namen der Boisserée'schen u. a. Sammlungen besonders auch die von Waagen vorgeschlagenen berücksichtigt werden.

spruch genommen wurde. — Im Louvre: Madonna mit dem 12.
Kinde auf dem Schooss, von einem Engel gekrönt, vor ihr in ernster Andacht kniend der Donator, welchen das Kind segnet; durch drei Bogen eine reiche, prachtvolle Aussicht ins Freie. Wie bei den meisten van Eyck'schen Madonnen, so fehlt auch hier die ideale Schönheit und Heiligkeit; der Typus hat meist etwas Kaltes und Verschlossenes, herb Jungfräuliches. — In der k. k. Galerie des Belvedere zu 13.
Wien: Maria mit dem Kinde an der Brust, unter einem Baldachin vor einem reichgeschmückten Throne stehend, ein kleines Miniaturbild von vorzüglichster Ausführung; sodann zwei treffliche Bildnisse, das des schon erwähnten Judocus Vyts in vorgerücktem Alter, und das des Dechanten Johann von Löwen, bez. 1436. (Eine Kreuzabnahme, ebenda, ist wahrscheinlich von Ouwater.) — In der Galerie Lichten- 14.
stein zu Wien: eine kleine Anbetung der Könige. — Im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff zu Wien: die 15.
beiden Flügel eines Reisealtärchens, die Kreuzigung und das jüngste Gericht darstellend, von höchster Vollendung und scharfer Lebendigkeit der Charaktere. In der Kreuzigung erkennt man unter den Zuschauern die Brüder van Eyck und vielleicht auch ihre Schwester Margaretha; in dem jüngsten Gericht, einer herrlichen und trotz des kleinen Massstabes wahrhaft erhabenen Composition, ist besonders der Erzengel Michael, sein Schwert schwingend, eine Gestalt von ergreifendster Poesie. — Diejenigen Bil- 16.
der, welche aus der Boisserée'schen Sammlung in die Münchner Pinakothek übergegangen sind, werden jetzt sämmtlich als Arbeiten von Nachfolgern bezeichnet; wir werden desshalb den heil. Lucas welcher die Madonna malt, und das Altarwerk mit der Anbetung der Könige (nebst dem englischen Gruss und der Darstellung im Tempel) bei Rogier von Brügge erwähnen. Das aus derselben Sammlung stammende Bildniss des Cardinals Carl von Bourbon 17.
(geb. 1434, st. 1488), jetzt in der Moritzkapelle zu Nürnberg, kann schon aus chronologischer Ursache nicht von

Johann van Eyck sein und rührt wahrscheinlich von einem Schüler Rogier's her. Die Züge des betagten Mannes im Hermelinkleide drücken den Ernst des Gebetes ohne alle
18. Ekstase mit Feinheit und Gefühl aus. — Im Besitz des Herrn Kraenner zu Regensburg: eine Maria, den todten Christus beweinend, in der Ferne eine weite, vortreffliche Landschaft. Neben dem edeln und tiefen Gefühl ist hier auch die ganze Gediegenheit der Ausführung des Meisters
19. würdig. — In der Dresdner Galerie: eine kleine Madonna mit dem Kinde, in einer reichgothischen Kirchenhalle stehend, von miniaturartiger Vollendung. Architektonische Hintergründe dieser Art sind, wenn man den hoch genommenen Augenpunkt zugiebt, bei Johann van Eyck mit einer relativ bewundernswerthen perspectivischen Richtigkeit dargestellt; hier wie in den Landschaften erscheint Er, der Schöpfer der Gattung, doch zugleich vollendeter als irgend einer seiner Nachfolger; überdiess lag eine schöne Absicht darin, die heiligen Gestalten in prachtvolle Dome, als in ein
20. Abbild der gesammten Kirche hineinzustellen. — Das Berliner Museum besitzt ausser jenen Flügelbildern des Genter Altars einen Christuskopf, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum der Vollendung, dem 31. Januar 1438, versehen. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Carnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künsler, der in der Naturnachahmung Meister war, hier Fesseln angelegt haben: das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen*).

*) Das berühmte „jüngste Gericht" in der Pfarrkirche S. Marien zu Danzig, welches u. a. flandrischen Meistern auch dem Johann van Eyck zugeschrieben wurde, werden wir unten bei Albert van Ouwater erwähnen.

Endlich besitzen die Niederlande noch immer eine ansehnliche Zahl van Eyck'scher Werke, nachdem der Bildersturm des Jahres 1566 und die spätern Sckicksale dieser Gegenden manches Vortreffliche zerstreut und zernichtet haben. — In der Akademie von Brügge: ein Altarbild, vom 21.
Jahre 1436: Maria auf einem Throne sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse mit einem Papagei und Blumen spielend; S. Georg im leuchtenden Harnisch, und S. Donatian im bischöflichen Prachtgewande zu beiden Seiten, der Stifter des Bildes knieend; den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyle des XII. Jahrhunderts. Die beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kräftig, der alte Stifter mit der grössten Lebendigkeit und Portraitwahrheit gemalt. Maria und das Kind in ihrer fast naturalistischen Derbheit befriedigen weniger. Die Färbung ist sehr kräftig und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, die, besonders in den Nebenwerken, die höchste Bewunderung verdient. Zwei andere Bilder dieser Sammlung sind neuerlich angezweifelt worden; das eine ist ein weibliches Bildniss von halber Lebensgrösse und sehr sauberer und zarter Ausführung mit der (lateinischen) Inschrift: „Mein Gemahl Johannes vollendete mich, im Juni 1439", welche bisher immer auf Johann van Eyck bezogen wurde; das zweite ist ein Christuskopf, bez.: Joh. de. Eyck. Inventor. A. 1420. 30. Januarii. Dies würde hienach das frühste Werk des Meisters sein; aber abgesehen von der ungewöhnlichen Benennung desselben als „Erfinder", sprechen das glanzlose Colorit und mehr noch das gesammte innerliche Ungeschick der Behandlung doch sehr entschieden gegen die Originalität, wennschon dieser Kopf sich weit mehr dem althergebrachten Typus anschliesst als der um achtzehn Jahre später datirte im Berliner Museum. — In der Akademie 22.
von Antwerpen: eine grosse Darstellung der sieben Sacramente wird jetzt Rogier von Brügge (s. d.) zugeschrieben, ein Portrait Philipps des Guten einem unbedeutenden Schüler, ein betender Carthäuser dem Justus von Gent; dagegen

findet sich hier ausser einer vortrefflichen alten Copie des Altarbildes von Brügge (Madonna mit S. Georg und S. Donatian) ein echtes und sehr vorzügliches Madonnenbildchen; Maria, in blauem Mantel, hält stehend das Kind; hinter ihr ein Blumengarten und zwei Engel, welche einen reichen Scharlachteppich halten; vorn links ein kleiner Springbrunnen. Ausser dem Namen und der Jahrzahl 1439 hat der Künstler noch das bescheidene Motto hinzugesetzt:
23. „als iche chan", d. h. so gut als ich kann. — In der Sammlung des Prinzen von Oranien, jetzigen Königs von Holland, im Haag*): eine Darstellung der Verkündigung in einer Kirche romanischen Styles, Flügelbild, dem Gemälde der Akademie von Brügge nahe verwandt; sodann eine kleine Madonna, welche auf dem Throne sitzend dem Kinde die Brust giebt und es liebreich an sich drückt; eine andre kleine Madonna in einer Nische stehend, ebenfalls dem Johann zugeschrieben, ist von weniger entwickeltem Styl.
24. — Die grosse Anbetung der Könige in der Kapelle des Castello nuovo in Neapel, welche nach bisheriger Ansicht von Johann van Eyck gemalt und von Zingaro übermalt sein sollte, wird jetzt einem Deutschen unter dem Einfluss
25. Raphaels oder Leonardo's zugeschrieben**). Eine andere Darstellung desselben Inhaltes, in S. Maria del Parto zu Neapel ist von einem Niederländer aus italienischer Schule. Zahlreiche andere Bilder, welche in den verschiedenen Sammlungen Europa's den Namen Johann's führen, übergehen wir, weil sie theils Schulwerke, theils noch nicht hinlänglich geprüft sind***).

Das letzte Werk des Johann van Eyck, vor dessen

*) Es ist uns nicht bekannt, wie vieles von dieser kostbaren, erst in den letzten Jahren aus Brüssel nach dem Haag gebrachten Sammlung sichtbar und ob etwas und wie viel davon in das Haager Museum übergegangen ist.

**) Vgl. Passavant, im Kunstblatt 1841, No. 4, S. 15.

***) Eine Zusammenstellung alles dessen, was van Eyck genannt wird, giebt Rathgeber, Annal. d. niederländ. Malerei etc. S. 84 u. f.

Vollendung der Künstler starb und welches unvollendet in der St. Martinskirche zu Ypern aufgehängt wurde, ist nur noch in einer alten Copie, im Besitz des Hrn. Bogaert- 26.
Dumortier zu Brügge befindlich, auf unsere Zeit gekommen, auch diese mit ähnlich unvollendeten Theilen. Es ist ein Mittelbild mit Seitenflügeln. Auf dem ersten die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, prächtig gekrönt, mit lang herabfallendem Haar und weitem, reich geschmücktem Purpurmantel, das Christkind auf ihrem Arme. Vor ihr der Stifter des Bildes, kniend, im Hintergrunde eine alterthümliche Kirchenarchitektur, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaus sieht. Auf den Seitenflügeln vier Darstellungen des alten Testamentes (zum Theil nur skizzirt), welche, im Geiste jener ältest-christlichen Symbolik, auf die Geheimnisse der jungfräulichen Geburt zu beziehen sind: Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird; Gideon mit dem Engel und mit dem wunderbaren Vliess; die verschlossene Pforte des Ezechiel; Aaron mit dem grünenden Stabe. Auf der äussern Seite der Flügelbilder ist eine grau in grau gemalte Darstellung, Maria mit dem Kinde, dem Kaiser Augustus erscheinend, und die tiburtinische Sibylle, welche die Bedeutung der Vision erklärt.

Historisch beglaubigte Arbeiten der Schwester der beiden Künstler, der Margaretha van Eyck, sind nicht bekannt. Eine „Ruhe auf der Flucht", für deren Echtheit 27.
begründete Nachweise vorhanden sein sollen, befindet sich in der Akademie zu Antwerpen. Maria, in blauem Kleide und grauem Mantel, auf dem Haupt einen durchsichtigen Schleier, sitzt auf einem Grashügel und giebt dem Kinde die Brust; Joseph schläft, an den Hügel gelehnt; in der Ferne ein dunkler Wald und eine Stadt. Der Eindruck einer schönen idyllischen Ruhe wird durch ein rauschendes Wasser, Schmetterlinge und Vögel vollendet*).

*) Sollte dieses liebliche Bildchen nicht eher dem Anfang des

28. — Das schöne dreitheilige Flügelaltärchen, welches sich 1835 in der Aders'schen Sammlung zu London befand und seitdem veräussert wurde, ist neuerlich als ein Werk aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erkannt worden*) und kann demnach nicht der (vor 1432 verstorbenen) Margaretha angehören, verdient jedoch seines Inhalts wegen eine genauere Erwähnung. In der mittlern Abtheilung sitzt Maria auf einem Rasenplatze und liest in einem Buche, vor ihr das Christkind auf einem schwarzsammtenen Kissen; es wendet sich zu der heil. Catharina, welche kniend den Verlobungsring in der Hand hält; hinter dieser Heiligen kniet eine andre an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen; sie selbst hält ein Körbchen mit Rosen in die Höhe. Gegenüber sitzt wiederum eine Heilige auf dem Gras und nimmt einige weisse und rothe Rosen von einer andern, blaugekleideten Jungfrau in Empfang. Hinter den heiligen Frauen stehen Engel; drei musiciren, ein vierter hält eine Schüssel mit Kirschen unter einen Wasserstrahl, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt. Im Hintergrund ist eine Kirche, von innen hell beleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf ihre äussere Umgebung werfen. Das Flügelbild zur Linken zeigt die heil. Agnes und andre Heilige, die auf einer grünen Wiese unter schönen Orangenbäumen wandeln. Auf dem rechten Flügelbilde kniet vorn Johannes der Evangelist, hinter ihm pflückt ein Engel Rosen und noch weiter sieht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt.

XVI. Jahrhunderts angehören? Ich gestehe, dass mir die sehr bescheidene Färbung, der röthlich braune Fleischton und die keineswegs scharfe, eher etwas verschwimmende Behandlung einer so frühen Zeit der flandrischen Schule nicht zu entsprechen scheinen. Für eine weibliche Hand ist besonders die letztgenannte Eigenschaft nicht beweisend; Arbeiten aus Nonnenklöstern z. B. sind insgemein eher von einer ängstlichen Schärfe. — B.

*) Waagen, England, Bd. II, S. 232.

Diese überaus liebliche idyllische Composition hat einen ganz eignen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt; die Farbe ist mehr mild als kräftig, die Schatten lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, während die Gesichtsbildungen einförmig und hässlich sind.

Wie mit den van Eyck die Landschaft erst beginnt, so zeigen sich auch die ersten, noch für lange Zeit vereinzelten Spuren des Genrebildes. Leider sind die betreffenden Bilder, eine Badestube und eine Fischotterjagd von Johann van Eyck längst verloren und nur durch Nachrichten bekannt.

Endlich haben sich noch Miniaturen erhalten, welche mit grosser Sicherheit als Werke der Geschwister van Eyck gelten können. Die fürstliche Liebhaberei für Bilderhandschriften hatte in Philipp dem Guten ihre höchste Spitze erreicht; sehr bedeutende flandrische Maler seiner Zeit scheinen fortwährend in dieser Gattung beschäftigt gewesen zu sein, sodass sich schon hieraus die miniaturähnliche
Vollendung auch der Tafelbilder erklären würde. — Zunächst 29.
ist das berühmte Messbuch zu erwähnen, welches zwischen 1423 und 1431 für Philipps Schwager, den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich gefertigt wurde und sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. Tobin zu Oak-Hill bei Liverpool befindet. Die ersten 56 grössern und gegen 1000 kleinere Miniaturen sind zwar nicht von der Hand der van Eyck's, sondern bilden nur einen Uebergang aus dem germanischen Styl in den ihrigen, in der Art der oben (Bd. I, S. 261 u. f.) beschriebenen französisch-niederländischen Handschriften; wohl aber können die drei letzten grossen Bilder echte Arbeiten der van Eyck's sein: der Herzog, vor seinen Schutzheiligen kniend; die Herzogin, im Gebet vor der heil. Anna, in Gegenwart der heil. Jungfrau mit dem Kinde; sodann die Aufnahme der Lilien in's
französische Wappen. — Viel wichtiger ist das für denselben 30.
Herzog von Bedford ausgeführte Brevier in der königl.

Bibliothek zu Paris, vollendet 1424; hier erkennt man in einzelnen Bildern die Hand des Hubert an den etwas allgemeinern Köpfen, den kürzern Verhältnissen, den grossen Gewandmotiven; in andern die des Johann an der grössern Bestimmtheit der Formen und Charaktere, an der Lebhaftigkeit des Ausdruckes und an dem weniger breiten, mehr gestrichelten Auftrag; die Bilder einer dritten minder geschickten Hand werden mit einiger Wahrscheinlichkeit der Margaretha beigelegt. Die Darstellungen sind theils der Bibel und Legende, theils dem Messritual entnommen; besonders häufig ist die Madonna mit dem Kinde, vor ihr der kniende Herzog abgebildet. Sehr vorzüglich ist (von der ersten Hand) eine Dreieinigkeit mit einigen Propheten und Patriarchen, wobei Trachten und Charaktere deutlich an die Anbetung des Lammes erinnern; sodann von den Ritualbildern die Anzündung der Kerze und die Predigt. Von der zweiten Hand: die Himmelfahrt Christi, mit einer geistvollen Gruppe der nachblickenden Apostel; ein Abendmahl von trefflicher, dramatischer Bewegung, mit symbolischen Nebenfiguren, (Melchisedek, das Opfer Abrahams); Messe und Predigt in einer Kirche; Tod und Himmelfahrt Mariä; Versammlung aller Heiligen, u. a. m. Die Gründe sind zum Theil noch schachbrettartig oder golden und damascirt, zum Theil aber schon von reicher Naturwahrheit und richtiger Perspektive; das Ganze zeigt die schönste und gediegenste Ausführung und auch in den Randverzierungen und Initialen grosse Zierlichkeit. — Auch in einer
31. Handschrift des roman de la rose (in derselben Bibliothek) entsprechen die dargestellten Scenen des Ritterlebens in der Behandlung dem eben erwähnten Brevier, in Trachten und Anordnung den „gerechten Richtern“ und den „Streitern Christi“ des Genter Altarbildes so sehr, dass man eine Theilnahme der van Eyck's auch hier annehmen darf.
32. — Ein Psalterium des britischen Museums und eine Sammlung von Gebräuchen des richterlichen Zweikampfes in der

königl. Bibliothek zu Paris erscheinen wenigstens als frühe und vorzügliche Schulwerke *).

§. 219. Die künstlerische Thätigkeit der Brüder van Eyck war von sehr bedeutendem Einflusse, wie sich aus den zahlreichen Gemälden ihrer Schüler und Nachfolger, die in Flandern und in auswärtigen Sammlungen (im Berliner Museum, in der Pinakothek zu München, in England, wo besonders die Aders'sche Sammlung in London vor ihrer Zerstreuung mehrere wichtige Bilder enthielt) erhalten sind, ergiebt. Im Einzelnen findet sich manches Vorzügliche unter diesen Bildern; die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister ist in denselben jedoch nicht wieder erreicht. Die namhaften Schüler und nächsten Nachfolger der van Eycks, mit Ausnahme des schon erwähnten Antonello von Messina (Bd. I, S. 446), sind folgende:

Gerhard van der Meeren (auch Meere, Meer und Meire geschrieben), ein Schüler des Hubert. Seiner vorausgesetzten Beihülfe an dem grossen Altarwerke in der Kirche St. Bavo zu Gent ist bereits gedacht. Sein Hauptwerk befindet sich in derselben Kirche, ein Altarblatt, auf 1.
dessen Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf dem einen Seitenbilde Moses der das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem andern die am Kreuz erhöhte eherne Schlange (beides in symbolischer Beziehung auf Christus) dargestellt ist. Die Zeichnung ist hier, bei langgereckten Figuren, etwas unbeholfen, die Gewandung, bei grossen Linien, sehr eckig gebrochen, die Färbung hell und bleich; im Ausdruck jedoch eine gewisse Milde, die besonders in der Gruppe der ohnmächtigen Maria und ihrer Umgebung vorzugsweise gelungen ist. — In S. Sauveur zu Brügge ist eine grosse 2.
Altartafel Gerhards vorhanden, welche in drei Feldern die Kreuztragung, die Kreuzabnahme und den todten Christus zwischen den Seinigen darstellt. Die Färbung ist wiederum hell uud matt, die Figuren kürzer, die Köpfe zwar streng

*) Vgl. Waagen, England, I, 142; II, 382 ff.; Paris, 347 u. ff.

aber unbedeutend und vou einfältigem Ausdruck. (Die
3. Jahrzahl 1500 wäre demnach unecht). — Im Berliner Museum werden dem Gerhard zwei kleine Bildchen, eine Heimsuchung und eine Anbetung der Könige zugeschrieben, welche aus der spätern Zeit des Künstlers herrühren
4. möchten. — Zu Nürnberg ist in der Sammlung des Landauer Brüderhauses ein Bild, welches sehr mit Gerhards Malweise übereinstimmt und namentlich als frühes und tendenzhaftes Genrebild Aufmerksamkeit verdient. In der einen Hälfte sieht man ein vornehmes Liebespaar in einer schönen, reichen Gegend; die andere Hälfte enthält in einer öden Winterlandschaft mit geborstenen Bäumen und eingestürzten Häusern einen grässlich abgezehrten Leich-
5. nam. — Ein S. Georg in der Sammlung der Burg könnte
6. ebenfalls von Gerhard sein; eine Kreuzigung in der Moritzkapelle (Q. Metsys genannt) erinnert wenigstens an seinen Styl.

Justus von Gent, ebenfalls ein Schüler des Hubert.
7. Hauptbild: die Communion in der Kirche S. Agata zu Urbino, zehn Fuss hoch und breit, vollendet im Jahre 1474. Aehnlich wie in jenem vielleicht nicht viel spätern Bilde des Luca Signorelli, ist der Moment so dargestellt, dass Christus, vor dem Tische des Abendmahls vorschreitend, den umherknienden Jüngern die Hostie austheilt; Johannes bringt den Wein, Judas sieht über die Achsel, oben schweben zwei Engel, das Sacrament verehrend. Als Zuschauer sind Herzog Federico von Urbino und ein persischer Gesandter (der Venezianer Zeno) nebst Gefolge zugegen; die Handlung geht in einem kirchenähnlichen Saale vor. Es ist eines der vorzüglichsten Werke der ganzen Schule; die Anordnung, eine der schwächern Seiten der van Eycks, ist hier (etwa durch Einwirkung italienischer Vorbilder?) sowohl in Betreff der Linien als der Vertheilung des Lichtes in schönen, grossen Massen durchgeführt, die Motive reich und malerisch, die Charaktere schön und würdig, die Zeichnung trefflich, zumal in den Händen. Die Farbe ist kräftig-

aber heller als bei den van Eycks. — Die treffliche Halb- 8.
figur eines betenden Carthäusers, welche im Antwerpner Museum van Eyck heisst, aber wahrscheinlich von Justus ist, wurde schon erwähnt. — Ein kleines Gemälde in der 9.
Sammlung des Herrn van Huyvetter zu Gent, die Auffindung des heil. Kreuzes und seine Bewährung durch Belebung einer Gestorbenen darstellend, von geringerer Tiefe der Auffassung und mehr trockner Behandlung, wurde früher dem Justus zugeschrieben, weicht aber von dem urbinatischen Bilde zu sehr ab. — Ein gewisser Giusto di Alemagna von welchem im Louvre eine Verkündigung mit Seitenflügeln (Heilige) vorhanden ist, hat mit Justus von Gent nichts als den Namen gemein. Er soll um 1451 in Genua gemalt haben; nach diesem Bilde zu urtheilen war es ein unbedeutender und später Ausläufer der giottesken Richtung. — (Vgl. unten S. 120, Anm., 132, Anm. und S. 140, Anm.)

Peter Christophsen. Im Besitz des Hrn. Director 10.
Passavant in Frankfurt a. M.: eine Madonna auf dem Throne, zwischen S. Hieronymus und S. Franz, bezeichnet 1417, wonach der Künstler einer der frühsten Schüler des Hubert van Eyck wäre. Auch die grossartige Behandlung des Faltenwurfes deutet hierauf hin; übrigens ist das Ganze in meisterhafter Vollendung ausgeführt und namentlich die beiden Heiligen würdevoll und von schönem Ausdruck. —
In der Galerie des Berliner Museums, mit seinem Namen 11.
bezeichnet, das Portrait eines jungen Mädchens, welches durch die ebenso schlichte als zierliche Ausführung und durch eigenthümliche Bildung des Gesichtes anzieht. —
Ein andres Gemälde, vom Jahre 1449, im Besitz des Hrn. 12.
Oppenheim in Köln, in der Formenbildung und Färbung allgemeiner gehalten als andere flandrische Bilder, stellt den heil. Eligius dar, welcher als Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft. — Im Besitz des Hrn. Fra- 13.
sinelli in Frankfurt a. M., zwei schmale Flügelbilder, aus Burgos stammend, bez. 1452; sie enthalten die Verkündi-

gung und Geburt und das jüngste Gericht in gedrungenen
Gestalten von lebendigen Charakteren.

Hugo van der Goes. Sein Hauptbild befindet sich
14. in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz: die Geburt
Christi mit den anbetenden Hirten und einer reizenden
Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben.
Auf den Seitenflügeln je zwei männliche und zwei weibliche
Heilige, neben denen der Stifter mit seinen Söhnen und
die Gemahlin desselben mit den Töchtern, alles lebensgrosse,
15. bedeutungsvolle Gestalten, knieen. — Ausserdem im Palast
Pitti, ein männliches Porträt, wahrscheinlich Theil eines
16. Altarflügels. In den Uffizien, eine thronende Madonna
zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe, deren einer
dem Kind einen Apfel reicht, hinten eine schöne Landschaft,
Alles mit grösster Zierlichkeit ausgeführt (jetzt Memling
zugeschrieben); eine andere Madonna, von zwei Engeln
gekrönt, nebst 2 heiligen Frauen, ist wohl eher von einem
17. spätern Maler dieser Schule. — In der Münchner Pina-
kothek: Johannes der Täufer in waldiger Felsengegend
neben einer Quelle sitzend, mit dem Namen des Malers
18. und dem Datum 1472. — Vier kleine Heiligenbildchen, von
sauberer Ausführung, in der Gemäldegalerie des Königs von
19. Holland, im Haag. — Die Innenseiten des grossen Reliquien-
schrankes im Dom von Aachen sind mit Bildern aus der
heil. Geschichte und einzelnen Heiligenfiguren bedeckt,
welche dem Hugo zugeschrieben werden und seinem Styl
20. so ziemlich entsprechen. — Unter den Gemälden des Ber-
liner Museums, die Hugo's Namen tragen, ist ein Eccehomo
das merkwürdigste, insofern es ein Extrem der Schule
bezeichnet; der trefflich gemalte blasse Kopf mit den blau
unterlaufenen Augenliedern ist ein Bild des tiefsten Jammers
ohne alle Grösse und Erhebung. Ein anderes Eccehomo
ist mässiger in dem Ausdruck des Schmerzes; eine Madonna
auf dem Thron mit zwei Engeln zeigt die grösste Genauig-
keit der Ausführung, welche sich in einem miniaturartigen
Diptychon mit der Verkündigung bis in's Unglaubliche stei-

gert; ausserdem eine grössere Verkündigung, ein kleines, figurenreiches jüngstes Gericht, u. a. m. — Sehr saubere Ausführung in den Nebendingen erscheint, bei ziemlich beschränktem Schönheitsgefühl und einem gewissen kalten Ton in der Farbe, als charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Bilder. Hugo ist vielleicht prosaischer als irgend ein anderer Schüler der van Eyck's; seine Köpfe haben oft etwas Kleinbürgerliches und Gedrücktes, und selbst die Madonna scheint bei aller Anmuth einen geheimen Kummer zu verbergen.

René von Anjou, Titularkönig von Neapel, Herzog von Lothringen, Graf von Provence, geb. 1408, st. 1480. Seine frühern Bilder zeigen mehr eine italienische Darstellungsweise in der Art des Pisanello. So eine kleine Tafel 21.
in zwei Abtheilungen, im Besitz des Hrn. Clerian, Director des Museums zu Aix; die eine Abtheilung stellt René und seine Gemahlin, vor Betstühlen kniend, die andere eine Vision des h. Bernardin von Siena vor. Schon mehr im Style der van Eycks ist das grosse Altarblatt im Hospital 22.
zu Villeneuve bei Avignon ausgeführt; ein Werk von reichphantastischer Conception. Oben, von Engeln, Heiligen und unschuldigen Kindern umgeben, sieht man die Dreieinigkeit, die heil. Jungfrau krönend, als Sinnbild der Unsterblichkeit; unten ist der sich hieran anschliessende Kreis von Gedanken in zahlreichen kleinen Figuren dargestellt; man erblickt Hölle, Fegefeuer und Auferstehung; in den Lüften streiten Engel und Dämonen um die Seelen; daneben Moses bei seinen Schafen, vor ihm der brennende Busch; S. Gregor Messe lesend, ihm zunächst der leidende Christus im Sarge stehend; fern eine Stadt, in welcher die Menschen ihrem weltlichen Treiben nachgehen; eine andere Stadt auf einer Felseninsel im Meer; am hohen Ufer kniet vor einem Crucifix ein Carthäuser; vorn das offene Grab der Maria mit einem Engel und zwei Betenden. Die Behandlung ist ungleich und nicht eben harmonisch, doch fehlt es nicht an bedeutenden und anmuthigen Charakteren.

23. Aehnlich behandelt und von schönem Ausdruck das Bildniss
eines betenden Cardinals, im Museum von Avignon. Voll-
24. kommen im flandrischen Styl ist endlich das grosse Altar-
werk in der Cathedrale zu Aix (früher in der dortigen
Carmeliterkirche) ausgeführt*). Es ist ein Flügelbild mit
fast lebensgrossen Figuren; im obern Aufsatz sieht man
Gott Vater zwischen den Engelchören; im Mittelbild Moses
bei den Schafen, vor dem Engel seine Schuhe ausziehend;
in dem brennenden Busch (von weissen Rosen) erscheint
Maria mit dem Kinde, hinten reiche Landschaft mit allego-
rischen Figuren, welche sich, wie der Busch, auf die unbe-
fleckte Empfängniss beziehen. Die Innenseiten der Flügel
stellen René und seine Gemahlin kniend mit ihren Schutz-
heiligen, die Aussenseiten grau in grau den englischen Gruss
25. dar. — René war auch als Miniaturmaler bedeutend; ein
treffliches Turnierbuch von seiner Hand befindet sich in
26. der königl. Bibliothek zu Paris, ein sehr vorzügliches Ge-
betbuch in der Bibliothek zu Angers, Anderes a. a. O.
Während seiner kurzen Regierungszeit in Neapel um 1440
soll er den Colantonio del Fiore in die flandrische (?) Mal-
weise eingeweiht haben.

§. 220. Rogier van Brügge wird als einer der bedeutendsten Schüler der van Eyck's gerühmt; er besass nächst Johann van Eyck den grössten europäischen Ruf; doch ist kein geschichtlich beglaubigtes Bild von ihm bekannt. Indess ist bereits die Vermuthung ausgesprochen worden**), dass ein Cyklus von vier Gemälden, der bisher seinem Schüler, dem Hans Memling, zugeschrieben wurde, als eine Arbeit des Rogier zu betrachten sein dürfte, indem diese Bilder

*) Vgl. D'Agincourt, Taf. 166. — Eine umständliche, aber unkritische Monographie: *Oeuvres complètes du Roi René etc. Angers* 1845, Abbild. von Hawke, Text von Quatrebarbes. — Vgl. Kunstblatt 1846, No. 38.

**) Dr. Waagen, in der Allg. Preuss. Staatszeitung vom 1. Juli 1830, S. 746. — Gegenwärtig schreibt man die obigen Bilder von Neuem dem Memling zu; nach mündlicher Mittheilung des Hrn. Prof. Waagen wären es vielleicht Jugendwerke des Justus von Gent.

in Bezug auf die ihnen inwohnende grössere Klarheit,
Wärme, Kraft der Färbung und freiere Behandlung den
Eyck'schen Werken näher stehen, dagegen von den sicheren
Gemälden Memlings in einer bestimmteren Angabe der
Formen, in schärferer nnd genauerer Ausbildung des Ein-
zelnen übertroffen werden. Wir lassen diese Frage auf
sich beruhen und bemerken bloss, dass die weiter unten
folgenden Gemälde wiederum von einer andern, bestimmten
Hand sind. — Die Darstellungen dieser Bilder sind Scenen
des alten Testamentes und stehen in symbolischer Beziehung
auf das heil. Abendmahl; vermuthlich bildeten sie die
Flügel eines grösseren Altarwerkes, dessen Mittelstück,
gemalt oder in Holz geschnitzt, das Abendmahl enthielt.
Zwei von diesen Gemälden befinden sich, aus der Betten- 1.
dorf'schen Sammlung zu Aachen stammend, in der Galerie
des Berliner Museums, die beiden andern, zu den Schätzen 2.
der ehem. Boiss. Sammlung gehörig, im Besitz des Königs
von Baiern. Das erste der Berliner Bilder stellt die Feier
des Passahfestes dar: ein stilles, festtägliches Zimmer; eine
Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch
gereiht und im Begriffe, das Mahl zu halten; alle Gestalten
ernst, in festlicher Haltung und mit dem Ausdrucke innerer
Sammlung. — In dem andern Bilde sieht man den Pro-
pheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel
geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen
und zu wandern; die Ruhe und Würde in dem Kopfe des
Propheten ist trefflich ausgedrückt, die Bewegung des
Engels sanft und leise; in der Ferne blickt man in eine
herbstliche Landschaft hinaus, die ganz vorzüglich gemalt
und in grossartig klarer, ruhiger Stimmung gehalten ist. —
Von den Münchner Bildern stellt das erste den Abraham
an der Spitze seines Haushalts dar und den König Melchi-
sedek, welcher ihm Brod und Wein darbringt. — Das
andre enthält das Wunder des Mannah-Regens, und das
Volk der Israeliten, welches die heilige Nahrung aufliest;
auch hier, wie oben bei dem Passahfeste, mehr der Ausdruck

einer religiösen Feier, als der eines alltäglichen Geschäftes; von vorzüglicher Schönheit ist hier wiederum der landschaftliche Hintergrund.

Wir lassen nun die Werke eines andern Künstlers folgen, in welchem man gegenwärtig den wahren Rogier von Brügge zu erkennen glaubt. Einen Anhaltspunkt gewährt
3. eine Madonna unter einem von zwei Engeln offen gehaltenen Zelt, mit Petrus, Johannes dem Täufer (Schutzpatron von Florenz), S. Cosmas und S. Damian, (Schutzheiligen des Hauses Medici), unten am Sockel die florentinische Lilie. Dieses in schönster flandrischer Weise ausgeführte Bildchen befindet sich jetzt im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M.; da es ohne Zweifel für Peter und Johann von Medici gemalt ist, von welchen der letztere schon 1463 starb, da ferner Rogier erweislich um 1450 in Rom war*), so hat wenigstens kein anderer Niederländer einen nähern Anspruch auf die Urheberschaft. Von einem Einfluss des Gentile da Fabriano, dessen Malereien im Lateran Rogier damals studirte, ist allerdings nichts zu erkennen; bei einer sehr vollendeten und correkten Zeichnung herrscht doch die flandrische Schärfe in vollem Maasse; die Farbe hat bei grosser Klarheit weder die Tiefe des Johann van Eyck noch Mem-
4. lings Schmelz. — Sodann wird eine alte Aufzeichnung der Karthause von Miraflores bei Burgos, König Johann II. habe 1445 einen Altar geschenkt, Christi Geburt, Kreuzabnahme und Erscheinung darstellend, von dem grossen und berühmten Meister Roger aus Flandern, — mit grosser Wahrscheinlichkeit auf ein sog. Reisealtärchen in der Galerie des Königs von Holland im Haag bezogen, welches eben diesen Inhalt auf drei Tafeln zeigt*). Es ist einer der grössten Schätze niederländischer Kunst und eines der schönsten Beispiele von der Art und Weise, eine ganze Welt von Beziehungen im kleinsten Raume künstlerisch

*) Vgl. auch Waagen, England, II., 233, wo diess Werk Memling zugeschrieben wird.

anzuordnen, indem ausser den drei Hauptdarstellungen noch
eine Anzahl anderer Begebenheiten aus dem Leben der
Maria in der steinfarbig gemalten reichgothischen Einfassung
auf Tragsteinen unter Baldachinen angebracht ist, sodass
das Ganze einen vollständigen Cyclus bildet. Das Mittel-
bild übertrifft durch den edeln ergreifenden Ausdruck des
Schmerzes vielleicht alle Leistungen der Schule. — Fol-
gende Bilder stimmen in der Behandlung mit den erwähn-
ten mehr oder weniger überein: der heil. Lucas, die Madonna 5.
malend, in der Münchner Pinakothek (dort van Eyck ge-
nannt); eine sehr anmuthvolle und liebenswürdige Compo-
sition, besonders der Kopf der Maria von eigenthümlicher
Schönheit; in den Nebendingen wiederum die vorzüglichste
Ausführung und namentlich der Blick vom Fenster auf die
Strasse hinab ein reizendes Bildchen im Bilde. — Ferner 6.
drei zierliche Flügelaltäre, deren Mittelbild jedesmal die An-
betung des Kindes enthält. Der eine (Memling zugeschrie-
ben) befindet sich im Berliner Museum*); in der Mitte
das neugeborene Christuskind, mit der betenden Maria,
Joseph, dem knieenden Donator (eine vortrefflich individu-
elle Figur), und sehr lieblichen Engeln, die zum Theil neben
dem Kinde knieen, zum Theil über dem Dach der Hütte
schweben; auf der einen Seite die Verkündigung des Herrn
an den Herrscher des Abendlandes (August mit der tibur-
tinischen Sibylle und der Vision der Maria)**); auf der
andern die Verkündigung an die Herrscher des Morgen-
landes (die drei Könige auf ihrer Bergeswacht und das
Kind welches ihnen in Strahlen erscheint), letzteres ein Bild
von eigenthümlich grossartiger Anordnung und vorzüglich-
ster Charakteristik in den Köpfen. — Der zweite Altar,

*) Dass eine Hand des XVII. Jahrhunderts den Namen Memlings auf dieses Bild gesetzt hat, begründet immerhin ein gewisses Bedenken gegen die Urheberschaft Rogier's.

**) Eine ungleich geringere Wiederholung dieses Bildes, ebenfalls im Berliner Museum, wird auch dem Memling zugeschrieben.

7. in der Münchner Pinakothek, dort Johann van Eyck zu-
geschrieben, gilt sonst auch als Memling, ist übrigens dem
vorigen durchaus verwandt. In der Mitte ist die Anbetung
der Könige, auf dem einen Flügel die Verkündigung, auf
dem andern die Darstellung im Tempel geschildert; Alles
mit leuchtendster Pracht in den Farben und mit höchst
lebensvollen Köpfen, deren einer (der des stehenden Königs
auf dem Mittelbilde) das Portrait Carl des Kühnen von Bur-
8. gund ist. — Der dritte Altar, ebenda, sonst Memling zuge-
schrieben, stellt wiederum die Anbetung der Könige dar, auf
den Seitenbildern Johannes den Täufer und den h. Christoph,
den Strom durchwatend, letzteres eine höchst bedeutsame
Gestalt, das Christkind auf seiner Schulter voll hoher, gött-
licher Anmuth, und namentlich der Lichteffekt in der Land-
schaft, der Glanz der aufgehenden Sonne, der in das Dun-
kel der Uferfelsen des Vorgrundes hereinleuchtet, von
9. wunderbarer Wirkung. — Sodann die grosse Darstellung
der sieben Sacramente, im Museum von Antwerpen (Johann
van Eyck zugeschrieben). Die Handlung ist auf Mittelbild
und Flügelbilder vertheilt, deren fortlaufenden Hintergrund
eine mächtige gothische Kirche bildet, als Sinnbild der all-
gemeinen Kirche. Die sieben Ritualhandlungen, jede aus
mehreren Personen bestehend, sind so vertheilt, dass das
Sacrament des Messopfers an den mittlern Altar zu stehen
kömmt; über jeder Gruppe schwebt ein Engel, in einem
Gewande von symbolischer Farbe (über der Taufe weiss,
über der Beichte feuerroth, etc.); im Hauptschiff steht das
Kreuz mit dem sterbenden Christus, unten Maria, Johannes,
Magdalena u. a. Frauen. Die Gestalten sind individuell
lebendig und von scharfer Zeichnung, aber ohne besondern
dramatischen Ausdruck, die Ausführung fleissig und meister-
haft, die Perspective reich und dem hohen Augenpunkte
10. nach ganz richtig. — Fünf grosse Altartafeln mit Darstel-
lungen des jüngsten Gerichtes im Hospital zu Beaune in
Burgund. Die grosse mittlere Tafel, auf Goldgrund, ent-
hält die höchst feierliche Gestalt des Weltrichters auf dem

Regenbogen thronend; zwei kleine obere Tafeln stellen vier Engel mit Passionsinstrumenten dar; auf den zwei nähern Flügelbildern Maria mit sechs Aposteln und Johannes der Täufer mit sechs Aposteln; auf den zwei entferntern Flügeln heilige Jungfrauen, der Donator und Zeitgenossen; — die untere, durch eine Wolkenschicht geschiedene Hälfte dieser sämmtlichen Bilder enthält in nächtlichem Dunkel die gewohnten Darstellungen des jüngsten Gerichtes. Die Aussenseiten der Flügel: Madonna und Heilige, grau in grau von der Hand eines Schülers, und der Donator (Nicolaus Rollin, Kanzler Philipps des Guten) nebst seiner Gemahlin, an Betpulten knieend. Dieses höchst ausgezeichnete Werk scheint schon vor 1447 vollendet gewesen zu sein. — Rogier scheint eine bedeutende Schule gebildet zu haben. Seit dem Tode des Johann van Eyck war er der Mittelpunkt der nordischen Malerei*).

§. 221. Hans Memling oder Hemling**), der Schüler des Rogier van Brügge, ist einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus der Eyck'schen Schule hervorgegangen sind, derjenige, bei dem sich die Richtung derselben, soweit wir überhaupt aus erhaltenen Werken urtheilen können, am bedeutendsten wiederum in freier, selbständiger Weise ausgebildet hat. Auch über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers ist sehr wenig bekannt***); nur soviel ist gewiss

*) Laut Waagen (Deutschland II., S. 207) wäre auch ein merkwürdiges Bild der noch nicht ganz aufgestellten Stuttgarter Sammlung, Bathseba und den König David, lebensgross, die erstere nackt darstellend, von der Hand Rogier's. Zeichnung und Modellirung können sehr gelungen heissen.

**) Die Acten des Streites über die obige Namenverschiedenheit sind noch nicht geschlossen; da sich indessen das Ohr allmählig mehr an Memling gewöhnt hat, so behalten wir diese Schreibung bei.

***) *(Le B. de Keverberg:) Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand* 1818. — Vgl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m. O. — Nach Passavant, Kunstbl. 1841 No. 9 reichen die Data

dass er, von dem Jahre 1479 ab, zu Brügge im St. Johannis-Hospitale viel gearbeitet hat, der Ueberlieferung zufolge aus Dankbarkeit, weil er dort als kranker, dürftiger Soldat Aufnahme und Pflege erhalten habe. Früher soll er sich einige Zeit in Italien aufgehalten und in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts in Spanien gearbeitet haben, letzteres, sofern man für einen von den Spaniern hochgerühmten Juan Flamenco (Johann der Flamänder, vergl. unten) ihn in Vorschlag zu bringen pflegt. (Neuere Forschungen machen indess diese Identität sehr unwahrscheinlich.) Memling fasst in seinen Gemälden die Weise der Eyck'schen Schule in einem eigenthümlich strengen Sinne auf. Die Züge der Gesichter sind bei ihm weniger lieblich, aber ernster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Bewegungen weniger weich, die Behandlung, wie schon bemerkt, schärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. In der Gruppenanordnung befolgt er eine strenge Symmetrie und beschränkt sich gern auf die nöthigsten Personen; dagegen sucht er das Geschichtliche zu erschöpfen und giebt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerem Maasstabe. Vorzugsweise zeigt sich der ernstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. Wenn diese bei Johann van Eyck im Frühlingslichte schimmern, so ist bei ihm die Reife des Sommers eingetreten: das Grün dunkler, bläulicher, die Matten gleichmässiger gefärbt, die Bäume dichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen grösser und ruhiger; in andren Fällen auch sind seine Landschaften mehr in einfarbig hellerem herbstlichem Charakter gehalten. Ueberaus glücklich endlich ist in solchen Darstellungen, welche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, wie im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen Farbenerscheinungen, bei Visionen u. dgl.

über Memling von 1462 bis 1499. Dass er von Geburt ein Deutscher war, lässt der mehrmals vorkommende Vorname Hans vermuthen.

Die vorzüglichste Auswahl Memling'scher Gemälde findet sich in Brügge, zunächst im Hospital des heil. Johannes. Zwei von den Bildern, welche im Versammlungs- oder Kapitel-Saale des Hospitales aufbewahrt werden, sind mit des Künstlers Namen und der Jahrszahl 1479 versehen. Beide sind Altartafeln mit Seitenflügeln. Das grössere 1.
Bild wird gewöhnlich als die „Vermählung der heil. Catharina" bezeichnet, obschon dieser Moment nur von untergeordneter Bedeutung ist und die Schutzheiligen des Hospitals, die beiden Johannes, weit nachdrücklicher hervortreten. Auf dem Hauptbilde, in der Mitte, unter einer Thronhalle, die heil. Jungfrau, auf einem Sessel mit hinten herabhängendem Teppich sitzend; über ihr zwei Engel, welche anmuthvoll eine Krone über ihrem Haupte halten. Auf der einen Seite knieet die heilige Catharina, der das schöne Christkind den Verlobungsring an den Finger steckt; hinter ihr ein Engel von höchstem Liebreiz, auf der Orgel spielend; noch weiter zurück Johannes der Täufer, ein Lamm an seiner Seite. Auf der andren Seite knieet die heil. Barbara, in einem Buche lesend; hinter ihr ein andrer Engel, welcher der Maria ein Buch entgegenhält, und noch tiefer im Bilde Johannes der Evangelist, von hoher Schönheit, tief und mild im Charakter. Durch die Bogenhalle sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine reiche Landschaft hinaus, in welcher verschiedene Scenen aus dem Leben der beiden Johannes dargestellt sind. Die rechte Seitentafel enthält die Enthauptung Johannis des Täufers und weiter hinaus eine Halle und einen Blick in die Landschaft; wiederum mit Vorgängen aus dem Leben des Heiligen. Auf der linken Seitentafel ist Johannes der Evangelist auf der Insel Pathmos dargestellt, im Begriffe, in ein Buch zu schreiben, aufmerksam nach oben schauend, wo ihm die Vision der Apokalypse erscheint: der Herr auf dem Throne, in einer Glorie glänzenden Lichtes, vom Regenbogen umgeben; in einem weiteren Kreise die Schaar der Aeltesten in weissen Kleidern, ernsten Blickes, Harfen in

den Händen; gegenüber, unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier; unten die Landschaft, in deren Felsen sich einzelne Gruppen fliehender Menschen verbergen; dann die vier gewaltigen Reiter, leicht und kühn ansprengend; endlich das Meer mit seiner tiefgrünen kristallhellen Flut, in welcher sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Gestalten und die Uferbilder wiederspiegeln und so die mannichfaltigen Darstellungen zu einem Ganzen vereinigen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige und vor ihnen, knieend, Männer und Frauen (Spitalschwestern) in geistlicher Tracht. Das ganze Werk, das grösste und wichtigste des Meisters, ist ebenso durch die ergreifende Poesie, wie durch den tiefen malerischen Ton und eine höhere Freiheit der Gestaltung, als selbst bei den van Eyck's gefunden wird, ausgezeichnet. Doch sind die Köpfe im Ausdruck nicht überall bedeutend. Leider hat das Bild sehr
2. gelitten und ist vielfach restaurirt. — Das andre Gemälde ist kleiner. Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige dar, auf dem einen Seitenflügel die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem andern die Darstellung im Tempel mit vorzüglich schönen Gestalten; auf den Aussenseiten Johannes der Täufer und die heil. Veronica. Dies Bild ist besser erhalten, als das ebengenannte, und durch den gemüthlichen Ausdruck in den einfach naiven, zart
3. ausgeführten Köpfen besonders beachtenswerth. — Bei einem dritten, in demselben Saale befindlichen Gemälde, dem Bildniss einer Sibylle, wird die Richtigkeit der Benennung als
4. Werk Memling's in Zweifel gezogen. — Ein viertes Bild, vom Jahre 1480, stellt den vom Kreuze abgenommenen Christus, auf den Flügeln innen die heil. Barbara und den heil. Adrianus mit dem Donator, aussen die Kaiserin Helena und die heil. Maria von Aegypten dar*). — Sodann
5. ist ein treffliches kleines Diptychon vom Jahre 1487, ehe-

*) Nach E. Förster echt, nach Passavant von einem Schüler.

mals im Hospital St. Julien, hieher versetzt worden; es stellt auf dem einen Bilde die Maria in einem alterthümlichen Zimmer, dem Kinde einen Apfel reichend, dar; auf dem andern Bilde den am Betpult knieenden Donator, welchen man schon in einem auf dem ersten Bilde befindlichen Hohlspiegel erblickt.

Ausserdem befindet sich in demselben Saale des St. Johannis-Hospitals der berühmte Reliquienkasten der heil. 6.
Ursula (la châsse de Ste. Ursule), ein Schrein von etwa vier Fuss Länge, in den Formen einer zierlich reichen gothischen Kirchen-Architektur, wie die grösseren Reliquienbehälter häufig gefunden werden, gebildet. Sämmtliche Aussenseiten dieses Kastens sind von Memling mit miniaturähnlich ausgeführten Oelbildchen geschmückt. — Auf beiden Dachseiten finden sich je drei Medaillons, ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere auf den Seiten; in den letzteren musicirende Engel, in den mittleren auf der einen Seite die Krönung der Maria, auf der anderen Seite die Verklärung der heil. Ursula mit ihren Gefährtinnen und zwei bischöflichen Gestalten. — Auf den Giebelseiten ist vorn die heilige Jungfrau mit dem Kinde, zwei Spitalschwestern vor ihr knieend, hinten die heil. Ursula mit dem Pfeil, dem Zeichen ihres Martyrthums, und die Jungfrauen, die sie unter ihrem ausgebreiteten Mantel in Schutz nimmt, dargestellt. — An den Langseiten des Kastens ist in sechs etwas grösseren Feldern, von gothischen Arkaden eingefasst, die Geschichte der heil. Ursula gemalt. Es ist die Legende, wie die Heilige, eine Königstochter aus England, mit einer unzählbaren Schaar von Genossinnen, mit ihrem frommen Geliebten, und ritterlicher Geleitschaft, auf göttlichen Befehl nach Rom zieht und auf der Heimreise, bei Köln, den Märtyrertod erleidet. Die einzelnen Bilder haben folgenden Inhalt: 1, Landung bei Köln, zu Anfang der Reise. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land; Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide.

Freundlich, in frommer Bescheidenheit, neigt sie sich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Die Ansicht von Köln ist der Lokalität gemäss, so dass man die Hauptgebäude deutlich erkennt. — 2, Landung bei Basel. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht auf die alterthümliche Stadt zu; zwei andere Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; hier ist die jungfräuliche Schaar bereits auf dem Landwege begriffen. — 3, Ankunft in Rom. Cyriacus, der Papst, empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; ritterliche Jünglinge in ihrer Gesellschaft, Conan, der Geliebte der heil. Ursula, an ihrer Spitze. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige getauft werden, Andre die Beichte ablegen. — 4, Zweite Landung bei Basel. Im Hintergrunde, aus den Thoren der Stadt, schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung bereits geschehen; in dem einen grösseren Nachen sitzen der Papst zwischen zwei Kardinälen und die heil. Ursula zwischen zwei Jungfrauen in heiligen Gesprächen. — 5, Beginn der Martern. Das Lager des den Christen feindlichen Kaisers Maximin am Ufer des Rheines, zwei Schiffe legen an. Wilde Horden mit Schwertern, Keulen und Bogen umgeben die Nachen; die Jünglinge erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. — 6, Tod der heil. Ursula. Sie und zwei Jungfrauen im Zelte des Imperators. Einer der Söldlinge hat bereits den Pfeil auf sie gerichtet, in heiterer Ergebung erwartet sie den Tod. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden, andre in roher Gleichgültigkeit auf den Vorgang. — Es gehören diese kleinen Gemälde zu den allervorzüglichsten Leistungen der flandrischen Schule. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeichnung ungleich gelungener als bei den grösseren dieses Meisters; die Bewegungen sind

frei, die Ausführung und der Ton der Farbe bei aller Zartheit doch sehr kräftig; der Ausdruck in den einzelnen Köpfchen von der höchsten Vollendung. Leider jedoch haben auch diese Bilder sehr gelitten uud sind, mit Ausnahme der auf den Dachseiten befindlichen, durchgehend stark restaurirt worden, wodurch der Charakter der künstlerischen Behandlungsweise ungemein beeinträchtigt ist.

In der Akademie von Brügge werden zwei dem Memling zugeschriebene Altarblätter aufbewahrt. Das eine stellt 7.
auf dem Mittelbilde die Taufe Christi dar, im Hintergrunde andre Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers; auf den innern Seiten der Flügelbilder zwei Heilige und vor ihnen die Familie des Stifters knieend; auf den äusseren Seiten derselben die heil. Jungfrau mit dem Kinde und vor ihr eine knieende Frau mit ihrer Tochter von der heiligen Magdalena empfohlen. Das Ganze ist ein vorzüglich schönes Werk und durch einen besonderen Liebreiz in allen Köpfen ausgezeichnet. — Minder bedeutend 8.
(wahrscheinlich Arbeit eines Schülers) ist das andre Bild, welches mit der Jahrzahl 1484 versehen ist. In der Mitte der heilige Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern, wie er durch den dunklen Strom schreitet, während im Hintergrunde das Morgenroth emporzieht; weiter vorn die Heiligen Benedict und Aegidius; auf den Flügelbildern andre Heilige und die Familie des Stifters. — Ausserdem 9.
befindet sich in Brügge in der St. Salvatorskirche (in einer verschlossenen Kapelle rechts) ein kleines Altarwerk, das Martyrthum des heil. Hippolyt, der von vier Pferden zerrissen wird, mit grausamer und doch beschränkter Naivetät darstellend; auf den Flügeln ein Almosen austheilender König und der Donator mit seiner Gemahlin. — Ein Marter- 10.
bild eben so scheusslicher Art, in einer Chorkapelle von S. Pierre in Löwen, wird ebenfalls Memling zugeschrieben; es ist der heil. Erasmus, welchem die Schergen ganz geruhig die Därme aus dem Leibe winden. — Ein Abendmahl in

derselben Kapelle, ist einfach symmetrisch angeordnet und von äusserst zarter Ausführung*).

11. Im Antwerpner Museum befinden sich zwei Miniaturwerke Memling's, welche an Feinheit der Ausführung zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der Schule gehören. Das eine ist ein Diptychon vom Jahre 1490, welches auf der einen Tafel (Vorderseite) die Madonna in einer gothischen Kirche stehend und (Rückseite) Christus auf der Erdkugel, auf der andern betende Donatoren in der gemüthlichsten häuslichen Umgebung darstellt. Das andere, ein englischer Gruss, ist in den Köpfen von besonderer Lieblichkeit und Würde.

Von gleicher Vortrefflichkeit wie der Kasten der hei-
12. ligen Ursula ist eine Reihenfolge kleiner Gemälde, welche sich in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag befinden. Sie enthalten auf zwei länglichen Tafeln zehn Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin und dienten einst zur Bedeckung des prachtvollen Reliquienkastens dieses Heiligen, der in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer aufbewahrt wurde. Die liebliche Scene der Geburt des Heiligen, seine Einkleidung als Mönch, die mannigfachen Zusammenkünfte frommer Männer sind mit lebendigstem Gefühle vorgeführt, und wie in den Bildern der heil. Ursula mehr die heilige Begeisterung eines bewegten Lebens hervortritt, so erblickt man hier mehr das ruhige
13. Walten eines Auserwählten Gottes. — Höchst merkwürdig ist endlich noch ein ähnliches Gemälde von länglichem Format, in der Pinakothek zu München. Es stellt die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar (und zwar nur die sogenannten sieben Freuden der Maria),

*) Die drei letztgenannten Bilder sind in den spätern Mittheilungen Passavant's noch nicht besprochen. Das Abendmahl möchte ich dem Meister der vier alttestamentlichen Bilder (s. oben S. 120 ff.) zuschreiben, welcher bald mit Rogier, bald mit Memling identificirt wird, und in welchem Hr. Professor Waagen den Justus von Gent erkennt. — B.

hier aber nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern, als ein grosses Ganze in landschaftlicher Verbindung, mit einer unendlichen Fülle von Zwischenhandlungen, eine ganze Welt voll Leben, Lust und Schmerz und wiederum in einer wunderbaren Anmuth und Liebenswürdigkeit ausgeführt. — In derselben Sammlung befindet sich ein Christuskopf in der Anordnung dem des Eyck'schen Bildes zu Berlin (s. oben S. 108) sehr ähnlich, zwar von geringerer Reinheit der Formenbildung, aber ungleich bedeutender im Ausdrucke göttlicher Kraft und Milde; in der Ausführung auf's Höchste vollendet. — Die beiden Altäre mit der Anbetung der Könige in dieser Sammlung, wovon der eine (mit den Nebenbildern der Verkündigung und der Darstellung) dem Johann van Eyck und dann ebenfalls dem Memling, der andere (mit den Nebenbildern Johannes des Täufers und des h. Christoph) bloss dem Memling zugeschrieben wird, haben wir oben (S. 123 u. 124) bei Rogier von Brügge besprochen; ebenso den Altar mit der Geburt Christi (und den Nebenbildern der heil. drei Könige und der Sibylle bei Augustus), der im Museum von Berlin Memlings Namen trägt. — Eine Auferstehung mit der Himmelfahrt im Hinter- 14.
grunde (einzelner Flügel eines Altarwerkes) in der Moritzkapelle zu Nürnberg erscheint als frühere minder freie Arbeit des Meisters.

Im Belvedere zu Wien befindet sich eine (dort dem 15.
Hugo van der Goes beigelegte) Madonna, unter einem Thronhimmel sitzend; ein Engel mit der Violine reicht dem Kinde einen Apfel, rechts kniet der Donator, hinten eine schöne Landschaft. Die Flügelbilder sind von einer geringern Hand.

Weit das vorzüglichste Werk jedoch, welches Deutschland von Memling besitzt, ist das Altarwerk in der Greve- 16.
radenkapelle des Domes zu Lübeck, vom Jahre 1491 *).

*) Vergl. im Kunstbl. 1846, No. 28 u. f. einen Aufsatz von Waagen: Ueber einige Gemälde in den Kirchen etc. der freien Stadt Lübeck.

Bei geschlossenen innern und äussern Flügeln sieht man aussen die Verkündigung Mariä, schlanke, edle Gestalten von lieblichem Ausdruck. Bei geöffneten Aussenflügeln zeigen sich auf deren Innenseiten und auf den Aussenseiten der Innenflügel die HH. Blasius, Johannes d. T., Hieronymus und Aegidius mit ihren Attributen, ebenfalls von bewunderungswürdiger Gediegenheit der Ausführung. Werden auch die Innenflügel geöffnet, so sieht man rechts die Momente der Passion bis zur Kreuztragung, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung (35 Figuren), und links die Geschichte Christi von der Grablegung bis zur Himmelfahrt, welche sehr schön dem Leiden im Garten Gethsemane entspricht, womit jenseits die Passion beginnt. Die grösste Meisterschaft offenbart sich in dem Kreuzigungsbilde, wo die Gruppe der Angehörigen Christi mit der der streitenden Krieger in trefflichstem Gegensatze steht; auch der edle und sprechende Ausdruck des gläubigen Hauptmanns übertrifft alle sonstigen niederländischen Darstellungen dieses Gegenstandes.

17. In der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chiswick ein zierlicher kleiner Altar: Madonna zwischen Engeln und der Familie des Donators, auf den Flügeln die beiden Johannes (dort Johann van Eyck zugeschrieben). —
18. In der Sammlung der Mairie zu Strassburg eine kleine Madonna auf dem Throne, mit der heil. Barbara und der heil. Catharina, welcher das Christuskind einen Ring an den Finger steckt; hinten zwischen Säulen und einem Messinggitter hindurch eine Stadtaussicht (dort Lucas von Leyden
19. benannt). — Im Turiner Museum eine reiche Passionstafel, welche die Momente vom Einzug in Jerusalem bis zum Gastmahl in Emmaus in ähnlicher Weise zu einem Bilde vereinigt, wie die „Freuden der Maria" in der Münchner Pinakothek, womit diese Tafel vielleicht zusammengehört, obwohl sie nicht denjenigen Cyclus von Begebenheiten darstellt, welchen man als die „Schmerzen der Maria" zu be-
20. zeichnen pflegt. — In den Uffizien zu Florenz jene oben

bei Hugo van der Goes erwähnte reizvolle Madonna auf
dem Throne zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe,
deren einer dem Kinde einen Apfel reicht.

Auch hat man einige vorzügliche Bildnisse von Mem-
lings Hand. Zwei derselben befinden sich in der Sammlung 21.
des Königs von Holland im Haag. Das eine stellt eine
junge Dame, das andre einen Mann im mittleren Alter dar;
letzterer gilt für Memling's eigenes Portrait. — Ein drittes 22.
Bildniss, früher in der Sammlung des Hrn. Aders zu Lon-
don, welches einen jungen, etwas kränklich aussehenden
Mann in der Kleidung des Johannesspitales zu Brügge vor-
stellt und mit der Jahrzahl 1462 versehen ist, gilt ebenfalls
für das eigne Portrait des Künstlers. — Im Museum zu Ant- 23.
werpen das Bildniss eines betenden jungen Mannes in
violettem Sammtkleide mit goldner Kette. — In der Samm-
lung des Hrn. van der Scrieck zu Löwen ein Mann und 24.
seine Frau, von feinster Modellirung. — In den Uffizien zu 25.
Florenz ein treffliches Doppelportrait (oder auch S. Benedict
und ein Donator) vom Jahre 1487, mit Aussicht in's Freie.

Mannigfach endlich hat man in den Miniaturmalereien
Eyck'schen Styles, deren sehr vorzügliche an verschiedenen
Orten vorkommen, die Hand Memling's erkennen wollen;
doch ist unter diesen Arbeiten nur ein Werk historisch
beglaubigt. Dies ist ein grosses Gebetbuch, in der Biblio- 26.
thek von S. Marco zu Venedig befindlich*), dessen Text
auf die mannigfachste Weise mit Randverzierungen ge-
schmückt und durch grössere bildliche Darstellungen, meist
heiligen Inhalts, unterbrochen ist. Der Reichthum dieser
Darstellungen, die Grossartigkeit des Styles und die Fein-
heit der Ausführung geben diesem Werke den ersten Rang
unter ähnlichen bekannten Handschriften. Memling arbei-
tete dasselbe mit der Beihülfe zweier Schüler, des Livin
von Antwerpen und Gerhard von Gent. — Von den 27.
grau in grau gemalten Miniaturen eines Breviers Philipps

*) Schorn, im Tüb. Kunstbl., 1823, No. 14.

des Guten in des königl. Bibliothek im Haag werden einige der zartesten und schönsten ebenfalls Memling zugeschrie-
28. ben. — Von Livin von Antwerpen (wahrscheinlich identisch mit Livin de Witte, welcher in Gent lebte) scheint eine vorzügliche, bald Eyck, bald Memling benannte Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek herzurühren (gestochen von C. Hess); auf der einen Seite unter alterthümlichen Architekturen, Maria mit dem Kinde und Joseph; auf der andern die Könige, die beiden ältern hintereinander knieend, der jüngere im Begriff zu knieen, und mehrere Personen des Gefolges. Hier ist eine eigene Würde in den
29. Figuren, viel Natur und Milde in den Köpfen. Auf einer andern, diesem Bilde durchaus verwandten Anbetung der Könige, ehemals im Besitz des Herrn Aders zu London, findet sich das Monogramm A. W.

§. 222. Ausser Memling scheinen verschiedene andere Künstler, zum Theil von grosser Bedeutung, Schüler des Rogier von Brügge gewesen zu sein; so die beiden Deutschen Friedrich Herlin u. Martin Schön, welchen wir unten wieder begegnen werden. Von einheimischen, flandrischen Schülern Rogiers stammen wohl mehrere Bilder her, welche
1. bis jetzt bekanntere Namen tragen; so das schon erwähnte Bildniss des Cardinals von Bourbon, in der Moritzkapelle
2. zu Nürnberg (s. oben S. 107), eine Verkündigung (vorgeblich von Hugo van der Goes) in der Münchner Pinakothek,
3. drei kostbare kleine Tafeln mit der Geschichte Johannes des Täufers, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. etc. Einem irriger Weise mit Memling identificirten Johann von Flandern (Juan Flamenco), welcher 1496—99 in der Karthause von Miraflores bei Burgos arbeitete, darf man
4. zwei etwas grössere Täfelchen in der Sammlung des Königs von Holland im Haag zuschreiben, welche zwei der eben genannten Bilder aus dem Leben Johannes des Täufers in etwas geringerer Ausführung wiederholen.

Unter den späteren Nachfolgern der van Eyck'schen Schule ist zu nennen Anton Claessens der ältere (mit

einem jüngeren Künstler desselben Namens, der der nieder-
ländischen Schule um 1550 angehört, nicht zu verwechseln).
Von ihm sind zwei Gemälde vom Jahre 1498 in der Aka- 5.
demie von Brügge, früher im dortigen Stadthause befind-
lich, vorhanden; sie stellen das Urtheil des Cambyses dar,
der auf dem einen Bilde einen ungerechten Richter ergrei-
fen, auf dem andern ihm die Haut abziehen lässt, beides
figurenreiche Compositionen*). Sie sind kräftig in der Farbe
und von richtiger Zeichnung, doch fehlt ihnen in Farbe und
Behandlungsweise das eigentliche Leben. — Ungleich merk-
würdiger ist Rogier van der Weyde († 1529), wahr-
scheinlich ein Sohn des Rogier von Brügge**), später in
Brüssel wohnhaft. Es scheint in ihm ein Gefühl von dem
was der flandrischen Schule fehlte, wach geworden zu sein;
er mochte es inne werden, wie sehr die Zierlichkeit der
Ausführung, die Pracht der Nebendinge und Landschaften
bei manchem seiner Schulgenossen das Interesse für die
höchste Bestimmung des Kunstwerkes verdrängt hatte.
Eine grosse Kreuzabnahme vom Jahre 1488, im Berliner 6.
Museum, scheint diess zu beweisen; das Bild ist auf Gold-
grund gemalt, die Gewandung meist einfach, die Neben-
dinge möglichst beschränkt; dagegen zeigt die Anordnung
im Raume, die lebendige dramatische Entwickelung des
Momentes und der ergreifende Schmerzensausdruck eine
für diese Schule neue Richtung an. Der Künstler hat es
darin keineswegs zur Vollendung gebracht; die Stellungen
und Bewegungen, z. B. das Händeringen, sind vielfach ma-
nierirt, die weinenden Köpfe unangenehm wahr, dagegen
ist die Gruppirung kühn und gelungen, die Durchbildung
des Körperlichen für diese Schule sehr vorzüglich, der
Ausdruck in einzelnen Köpfen herrlich. Eine kleine 7.

*) Vielleicht eins der frühsten Rathhausbilder von profan-antikem Inhalt. Die Rathhausbilder Stuerbout's (S. 139) sind noch der heimischen Sage entnommen.

**) Nach einer gütigen mündlichen Mittheilung des Hrn. Prof. Waagen.

Wiederholung befindet sich im Chorumgang von S. Pierre
8. in Löwen*); eine andere noch berühmtere Darstellung
9. desselben Gegenstandes im Museum zu Madrid; eine dritte,
mit den Schächern u. a. Figuren auf den Seitenflügeln (aussen Heilige), in der Liverpool-Institution ist der härtern
Umrisse wegen wahrscheinlich als ein früheres Werk zu
10. betrachten. — Das Fragment einer Kreuzigung (der böse
Schächer und zwei Halbfiguren) im Städel'schen Institut zu
Frankfurt a. M., ist ebenfalls auf Goldgrund gemalt und
von grösster Wahrheit und Energie der Darstellung. —
11. Ein dornengekrönter Christuskopf, im Antwerpner Museum,
ist ein Bild des tiefsten Jammers ohne Erhebung, so wie
jenes ähnliche Bild des Hugo van der Goes im Berliner
12. Museum. — Schöner und von edlerm Ausdruck des
Schmerzes die Köpfe Christi und der Maria, wiederum auf
13. Goldgrund, im Louvre. — Im Besitz des Herrn J. van
Houtem zu Aachen drei schmale Bilder: Madonna, S. Veronica, und die Trinität, letztere grau in grau. — Rogier's minder bedeutender Sohn Goswin van der Weyde hat in Holland eine Anzahl von Werken hinterlassen.

§. 223. Den unmittelbarsten Einfluss übte die flandrische Schule auf das nahe, durch Sprache und Sitten damals noch wenig geschiedene Holland aus. Einzelnes von den Werken dieser holländischen Maler ist den trefflichsten flandrischen Gemälden nicht nachzustellen; zumeist aber zeigt sich in der Anordnung und in der Bildung des Einzelnen weniger Geschmack und in den Farben eine geringere Wärme.

Der eigenthümlichen Darstellungsweise des Memling nahe verwandt erscheinen zunächst zwei Gemälde des Dierick Stuerbout von Harlem (Dirck von Harlem). Es sind zwei grosse Bilder, in der Sammlung des Königs von

*) Nach Vermuthung des Herrn Professors Waagen wäre dieses kleine, leider übermalte Bild sogar von Rogier von Brügge selbst. Ausser dem Mittelbilde sind hier auch die Flügel mit den Donatoren erhalten.

Holland im Haag, früher im Rathhause zu Löwen befindlich, bezeichnet 1468. Auf dem einen ist, einer Sage zufolge, Kaiser Otto dargestellt, der einen seiner Hofleute auf die falsche Anklage seiner Gemahlin, der Kaiserin, enthaupten lässt; auf der andern die Gemahlin des Hingerichteten, die den Kaiser durch die Feuerprobe von des letzteren Unschuld überzeugt. Sie unterscheiden sich von den Werken des Hemling (dem sie früher beigemessen wurden) trotz des sprechenden Ausdruckes, durch geringere Feinheit in der Auffassung und geringere Tiefe der Charaktere, so wie durch Vernachlässigung der Nebendinge; sie haben in den Umrissen und in der Beleuchtung eine eigenthümliche Schärfe, in den Bewegungen etwas Eckiges und zugleich auffallend lange Verhältnisse der Figuren. — Im Besitz des Hrn. Schöff Brentano zu Frankfurt a. M. ist eine kleine 2.
Tafel, welche ebenfalls Stuerbout anzugehören scheint; sie stellt wiederum die tiburtinische Sibylle dar, welche dem Augustus und seinen Begleitern in einem Schlosshofe von niederländischer Bauart die bekannte Vision zeigt; es sind sämmtlich Porträtfiguren, einige von einnehmender Gesichtsbildung, andere aber manierirt, und sehr steifleinen in der Haltung. — Zwei grössere Rundbilder, Jacob's Brautwer- 3.
bung und die Verkaufung Joseph's darstellend, in der Sammlung des Hrn. Oberprocurator Abel zu Stuttgart, werden wir unten bei Gerhard von Harlem erwähnen.

Ein ungleich bedeutenderer holländischer Nachfolger der van Eyck wäre Albert van Ouwater aus Harlem, wenn eines der berühmtesten Werke der Schule, welches man u. a. auch dem Johann van Eyck selbst zuschrieb, in der That ihn zum Urheber hat. Dies ist die berühmte Dar- 4.
stellung des jüngsten Gerichtes, vom Jahre 1467, in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig befindlich*). Das

*) In dem „Verzeichniss von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden u. s. w. Berlin 1815," wird obiges Gemälde, obwohl ohne hin-

Werk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Es ist auf goldenem Grunde gemalt. In der Mitte, auf einem grossen glänzenden Regenbogen, welcher den Horizont berührt, sitzt der Heiland mit dem strengen Ausdrucke des Richters; ein rothes Schwert schwebt an der linken, ein Lilienzweig an der rechten Seite seines Hauptes; eine in der Luft schwebende (gemalte) goldne Kugel, welche die nächsten Gegenstände widerspiegelt, ist der Schemel seiner Füsse; ein rother Mantel, über der Brust zusammengeheftet und den Schooss in schönen Falten bedeckend, ist seine Bekleidung. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterinstrumenten, unter ihm drei Engel mit den Posaunen des Gerichts. Zu seiner Rechten kniet Maria mit dem Ausdrucke mütterlich fürbittender Milde, zur Linken Johannes der Täufer; an beide reihen sich die Apostel an, würdevolle Gestalten, in deren Köpfen eine höchst vollendete, aber mannigfach abgestufte Schönheit sichtbar wird. Auf der unteren Hälfte des Bildes in der Mitte, kolossal gegen alle Uebrigen, steht St. Michael, ernst vorwärts gebeugt, schlank, im goldglänzenden Panzer, welcher aufs Genauste das Bild der umgebenden Gegenstände abspiegelt, mit prachtvollem Purpurmantel, der von den Schultern auf die Erde niederfliesst, und mit grossen Flügeln, die aus schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Er hält in seiner linken Hand die Wage des Gerichts, in deren Schaalen die Seelen der Menschen ge-

reichende Gewähr, dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben, zugleich jedoch eine vorzügliche künstlerische Analyse desselben mitgetheilt. — A. Hirt: „Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie, Berlin 1815,“ erklärt es für ein Werk des Hugo van der Goes. — Vergl. Johanna Schopenhauer: Johann van Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, Bd. I, S. 79 ff. — Passavant's Ansicht, welcher wir hier folgen, (vgl. Kunstbl. 1841, No. 10) hat bereits einen gewissen Widerspruch erfahren; vergl. J. C. Schultz, über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, S. 47. — Waagen schreibt das Werk dem Justus von Gent zu.

wogen werden; die mit dem Guten ruht auf dem Boden, die mit dem zu leicht Befundenen schnellt in die Höhe. Gegen diese Schaale richtet er das Ende des schwarzen, mit kostbarem Griffe versehenen Stabes, den er in der rechten Hand hält; ein Teufel ist gegenwärtig, die Seele des Verdammten in Empfang zu nehmen. Umher ist das Feld, aus dem, bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein, die Todten aus ihren Gräbern auferstehen; auf der einen Seite die Seligen, im Begriff, in den Himmel einzugehen, auf der andern die Verdammten. Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn grenzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das Mannigfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Fabelhafte Teufelsfratzen, zum Theil mit lustig schillernden Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie mit dämonischer Lust dem Abgrunde zu. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und in den Gesichtern der Ausdruck eines freudigen Vorgefühles der nahenden Seligkeit. — Auf dem linken Seitenbilde ist die Hölle vorgestellt. Zwischen zackigen, schroffen Felsen lodern Flammen, sprühen Funken und Dampf empor, in tollem Graus werden die Verlornen hinabgestürzt und in mannigfacher Weise gequält. Hier hängt ein Liebespaar, mit dünnen Stricken zusammengeschnürt, in den Zähnen eines fledermausgeflügelten Unholdes; dort tritt ein andrer auf die Kehle eines in die Tiefe stürzenden Weibes und zieht einen Pfaffen mit krummer Gabel herbei; andre, affenartige Teufel reissen die Seelen an den Haaren herab; andre tragen ihre Beute auf dem Rücken, peinigen sie mit Feuerbränden u. s. w. Die Verschiedenheit der Stellungen, die Kühnheit der Verkürzungen ist hier in meisterhafter Weise gelungen, die Stufenleiter der Töne in dem Einen Ausdrucke des Jammers und der Verzweiflung höchst mannichfaltig. —

Das rechte Seitenbild zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes, und im gothischen Style erbautes Portal, durch dessen geöffnete Thüren die Seligen eingehen; Bildwerke von halb erhabner Arbeit, in Bezug auf altes und neues Testament, schmücken die Façade und den Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Auf der Balustrade und auf zweien Balkonen des Gebäudes stehen liebliche Engel, in reiche Messgewande gekleidet, singend, musicirend, Blumen streuend. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten. Selige ziehen heran, sie werden von Engeln empfangen, geleitet und mit prächtigen Gewändern angethan. Petrus mit dem Schlüssel des Himmels, eine würdevolle Gestalt, steht an der Pforte und winkt den Erwählten; eine Schaar von Geistlichen hat schon die Stufen, die hinaufführen, erstiegen. Auch hier die grösste Mannichfaltigkeit der Gesichtsbildungen, die alle aus der Natur entlehnt zu sein scheinen; und mit derselben Wahrheit, wie drüben der Jammer der Verzweiflung, der durchgehende Ausdruck demüthigen Erstaunens und stille, ruhige Freude. — Das gesammte Werk ist mit einer Naturwahrheit ausgeführt, die sowohl in dem Reichthum der Nebendinge, Kleidung, Geräth u. dergl. den Tafeln des Genter Altarbildes vollkommen zur Seite steht, als sie auch in der schwierigen Zeichnung der nackten Körper, bis auf jene schon früher besprochene Trockenheit, in Modellirung und Helldunkel glücklich erreicht ist; der geistige Inhalt, der so höchst mannichfaltige Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, erhebt dasselbe zu einem der grossartigsten Meisterwerke der Kunst.

5. Ausserdem befindet sich im Belvedere zu Wien eine kleine Darstellung des todten Christus zwischen den Seinigen, welche mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls Ouwater zugeschrieben wird. In Lebendigkeit der Charaktere, Stärke des Ausdrucks und vollendeter Ausführung steht dieser, nach den genannten Bildern zu urtheilen, dem Johann van Eyck kaum nach; nur sind seine Gestalten

von längern Verhältnissen, seine Carnation von kühlerm Ton. Das letztere Werk trägt bis jetzt den Namen des Johann van Eyck.

Schüler Ouwaters war Gerhard von Harlem oder Gerhard von St. Johann, von welchem die Wiener Galerie eine Kreuzabnahme (ähnlich der des Meisters) und 6.
eine Tafel mit der Geschichte des Leichnams Johannes des Täufers besitzt. Bei grosser individueller Strenge und Härte ist die Zeichnung frei, die Farbe von ernster Stimmung und von jenem bräunlichen Ton, welcher von da an in der holländischen Schule herrschend bleibt. Zwei Rund- 7.
bilder in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart, Jacob als Freier und Josephs Verkauf, sind wahrscheinlich von diesem Maler, nur im Typus minder hässlich. Dagegen ist eine „Ruhe in Aegypten" (im Belvedere zu Wien) für 8.
Gerhard zu weichlich in der Behandlung; wie es sich mit der Echtheit eines kleinen Flügelaltars in der Münchner 9.
Pinakothek (Christi Abschied, Kreuzabnahme und Auferstehung) vertheilt, sind wir nicht im Stande zu bestimmen.

Noch im Lauf des XV. Jahrhunderts erreicht das phantastische Element der nordischen Kunst sein Extrem in einem holländischen Künstler: Hieronymus Bosch von Herzogenbusch. Seine Darstellungen sind aus einer höchst abenteuerlichen, ein wenig verbrannten Phantasie hervorgegangen; es sind vollkommene Traumgebilde, die er jedoch mit einer merkwürdigen Farbenglut zu gestalten wusste. Im Berliner Museum findet sich von ihm eine 10.
Darstellung der Hölle, darin die armen Seelen von grausigen, schlangenartig bunten Ungeheuern aufs Unerhörteste gepeinigt werden. Es ist ein wahrhaftes Küchenstück der Hölle. Bei allem Tollen aber muss man über die Erfindsamkeit des Künstlers in der Produktion der fabelhaftesten Creaturen erstaunen; Humor ist freilich kaum darin. Bosch scheint, wie andre seiner niederländischen Zeitgenossen, den grössten Theil seines Lebens in Spanien zugebracht zu haben, wo seine Gemälde sehr gesucht und nachgeahmt wurden. Es

ist uns überliefert, dass eins seiner dämonischen Graunbilder in der Zelle, darin König Philipp II. von Spanien starb, den letzten Blicken des Tyrannen gegenüber gestanden habe.

11. Schliesslich erwähnen wir zweier altholländischen Bilder im Louvre, welche dort Memling und Martin Schön zugeschrieben werden. Das eine stellt die Predigt eines Heiligen unter einer Bogenhalle mit der Aussicht nach einer steilen Strasse und einem gothischen Dome dar und enthält bei grossen Geschmacklosigkeiten in der Anordnung doch schöne und ausdrucksvolle Köpfe; das andere, die Mannalese darstellend, zeigt ähnliche Mängel und Vorzüge.

Wir fügen hier eine kurze Notiz über eine Anzahl von Handschriften an, deren Miniaturen zwar flandrischen Ursprunges, aber nicht mit Sicherheit auf bestimmte Maler zurückzuführen sind.

12. Um das Jahr 1457 entstanden die grau in grau gemalten Bilder einer Legende der heil. Catharina; das Titelbild stellt die Ueberreichung des Buches an Philipp den Guten, die übrigen 33 Scenen aus dem Leben der Heiligen dar. In der schönen Anordnung, der freien und geistreichen Bewegung, dem seelenvollen Ausdruck verräth sich die Hand eines der ersten Künstler der Schule; auch die Ausführung zeugt von höchster Gewandtheit und einem feinen
13. Naturgefühl. (Königl. Bibliothek zu Paris). — Von geringerm Kunstwerthe, aber durch möglichste Naivetät und manche humoristische Züge ausgezeichnet sind die Miniaturen in einer Uebersetzung des Justin, Sueton und Lucan in zwei Foliobänden, welche 1454 ebenfalls für Philipp den Guten verfertigt wurde. (Bibliothek des Arsenals in Paris).
14. — Ein für Ludwig XI. geschriebenes Turnierbuch stellt in 73 Bildern alle Zubehörden und Begebenheiten eines Turniers zum Theil mit grosser Lebendigkeit dar. (Königl.
15. Bibliothek in Paris). — Die Chronique du Hainault in der Bibliothèque des ducs de Bourgogne zu Brüssel*), eine

*) Leider entbehren wir für diese Schatzkammer von Miniaturen noch immer eines kritischen Führers.

Prachtarbeit der Schule, ist mit zahllosen Miniaturen historischen Inhaltes geschmückt, welche Memling zugeschrieben werden, ihm aber trotz der überaus zierlichen Ausführung nicht entsprechen und eher auf einen befangenern Schulgenossen hinweisen.

Zweites Capitel.

Die nordische Kunst des XV. Jahrhunderts unter flandrischem Einfluss.

§. 224. Es ist schon mehrfach angedeutet worden, dass der Ruhm und die Werke der flandrischen Schule sich noch bei Lebzeiten des Johann van Eyck in weite Ferne verbreiteten; wir sind flandrischen Künstlern und ihren Gemälden in Italien und Spanien begegnet; wir werden nun den ganzen Norden nebst der pyrenäischen Halbinsel bis zu einem gewissen Grade von der flandrischen Kunstweise berührt finden. Seit der Römerzeit hatte sich, den germanischen Baustyl ausgenommen, keine Kunstrichtung eines einzelnen Landes eine solche Weltstellung erworben, wenigstens nicht durch eine so freiwillige Unterordnung. Die herrschenden Style des frühern Mittelalters waren theils freie, gemeinsame Hervorbringungen des gesammten Abendlandes, theils in ihrer Verbreitung durch äussere politische Verhältnisse gefördert wie z. B. der byzantinische. Hier dagegen handelt es sich um eine völlig ungezwungene Aneignung der malerischen Principien eines je nach den Umständen weit entlegenen Kunstlandes. Allerdings war es die Zeit, da Flandern seine Schiffe auf allen Meeren, seine Factoreien in allen Handelsstädten hatte und das Centralland einer europäischen Grossmacht war. Allein abgesehen hievon besassen die Werke dieser

Schule einen innern Werth eigenster Art; die Herrlichkeit der äussern Welt war darin auf einmal mit einer Fülle des Reichthums wiedergespiegelt, welche kein Deutscher und kein Italiener bis jetzt auch nur annäherungsweise erreicht hatte; zudem musste die unerhörte Pracht und Feinheit der Ausführung in jener prunkliebenden Zeit die höchste Bewunderung erregen.

Für Frankreich kamen noch mehrere andere Umstände hinzu, um eine beträchtliche Abhängigkeit von der flandrischen Malerei herbeizuführen. Die Macht Philipps des Guten reichte bis in die innern Provinzen des Landes hinein; lange und verderbliche Kriege scheinen die einheimische Kunstübung heruntergebracht zu haben; einen Fürsten von französischem Hause haben wir schon als Schüler der van Eyck's angetroffen. Ebenso wie die Bretagne damals englische Bildhauer in Anspruch nahm, mochte man flandrische Maler für Frankreich arbeiten lassen, welche vielleicht hie und da einheimische Schüler erzogen. Nur hat sich ausser Glasgemälden und Miniaturen fast nichts
1. erhalten. Im Stiftgebäude von S. Denis soll sich ein Gemälde aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, von einem gewissen Nicolas Pion, befinden, welches den todten Christus zwischen den Seinigen darstellt, und nach dem landschaftlichen Hintergrunde zu urtheilen — man sieht das alte Paris vom Louvre bis zum Montmartre — wenigstens flandrischen Einfluss verräth*). — Von einem sehr ausgezeichneten französischen Bildnissmaler, welcher neben Johann van Eyck und Rogier von Brügge genannt wird, ist nur der Name Giachetto (Jaquet) Francioso (d. h. Francese) auf uns gekommen. „Er malte in Rom Papst Eugen (IV., 1431—1447) und zwei von seinen Leuten neben ihm, Gestalten, welche zu leben schienen; dieses Bild, auf Tuch gemalt, wurde in der Sakristei von S. M.

*) Vgl. Didron, *annales archéologiques*, *tome II*, (Jan. bis Juni 1845), in den Notizen.

della Minerva aufgestellt" *). — Für altfranzösisch gilt ein 2.
Gemälde im Museum von Antwerpen, Maria mit dem Kinde auf dem Thron, von rothen Cherubim umgeben, Halbfigur von halber Lebensgrösse auf blauem Grunde; Gesichtsbildung und Ausdruck sind, wenn nicht flandrisch, doch wenigstens ganz realistisch. (Dass das Bild die Agnes Sorel vorstelle, ist unverbürgt, dass es von Schoreel sei, erweislich falsch). — Von dem Hofmaler Ludwigs XI., 3.
Jean Fouquet von Tours, besitzt Hr. G. Brentano zu Frankfurt a. M. das Bildniss des Schatzmeisters Chevallier, begleitet von seinem Schutzpatron (Theil eines Altarbildes). — Mehrfach kommen Bildchen flandrischen Styles mit französischen Beischriften vor, welche man geneigt ist, einer burgundischen Zweigschule beizulegen, obschon sie auch nur von flandrischen Malern für Frankreich gemalt sein könnten. Bekanntlich war ein Theil von Flandern französisch und selbst am Hofe Philipps des Guten herrschte diese Sprache durchaus vor.

Einen ungleich wichtigern Beleg für die damalige französische Kunst geben die Miniaturen der Handschriften, eine Gattung welche hier schon zu Ende des XIV. Jahrhunderts unter niederländischem Einfluss zu hoher Blüthe gelangt, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts aber, wahrscheinlich unter dem Einfluss der tiefen Zerrüttung des Landes, wiederum gesunken war. Mit der Herstellung eines geordneten Zustandes, seit der Mitte des Jahrhunderts, beginnt nun eine neue Glanzepoche**). — Zunächst lassen sich eine Anzahl von Miniaturhandschriften ausscheiden, welche einen direkten niederländischen Einfluss offenbaren. Im Vergleich mit den oben angeführten echt flandrischen

*) Worte des Antonio Filarete, welcher den Künstler in Rom gekannt zu haben scheint, bei Gaye, cartegg. I. S. 205. Merkwürdig ist das Zusammentreffen mit der Anordnung von Raphaels Bildniss Leo's X.

**) Waagen, Paris, S. 369 u. f.

Meisterwerken sind die Köpfe hier allerdings einförmig leer und manierirt, bisweilen aber auch porträtmässig trefflich und von einer gewissen feinen Weltlichkeit; Nebenfiguren und Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben übertreffen an Wahrheit und Laune insgemein die heiligen Personen; die Verhältnisse sind lang, die Bewegungen bisweilen sehr geschickt und graziös, die Farben von kräftigster Frische, die Ausführung fein und prachtvoll, mit sehr vieler Goldaufhöhung. Bemerkenswerth ist die gewandte Darstellung der verschiedenen Lichtwirkungen, u. a. vermittelst eines sehr ausgebildeten Helldunkels. — Codices dieser Art sind in grosser Menge vorhanden, die meisten aber von fabrikmässiger und geistloser Arbeit; wir erwähnen desshalb nur diejenigen von selbständigem Kunstwerth. —
4. Eine französische Uebersetzung von Ovids Heroiden vom Jahre 1461 (königl. Bibl. in Paris) enthält die Heldinnen des Alterthums, angethan mit Modekleidung vom Hofe
5. Carls VII., steif, aber von bedeutsamen Motiven. — Das Gebetbuch der Anna von Bretagne, in der königlichen Bibliothek zu Paris, das Hauptdenkmal dieser Gattung, aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts, umfasst in 46 grossen Miniaturen biblische und legendarische Scenen, in 24 kleinern die Zeichen und die Beschäftigungen der zwölf Monate. Die Arbeit ist sehr ungleich, Manches neu, originell und von höchstem Werthe, Anderes einförmig und lahm. Insgemein ist die Ausführung von grosser Pracht, die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe
6. von bedeutender Lichtwirkung. — Ein lateinisches Gebetbuch derselben Bibliothek, vorgeblich für König René, wahrscheinlicher erst um 1500 verfertigt, ist vielleicht ein Werk desselben Meisters wie das eben erwähnte, und stimmt nicht nur im Inhalt der Miniaturen, sondern auch in Typen, Composition und Behandlungsweise damit überein; nur sind die Köpfe edler ausgebildet und dabei mehr national französisch, die Anordnung schöner, die Hinter-

gründe weicher und duftiger, die Renaissance in Verzierungen und Architekturen ausgesprochener.

Neben dieser vorherrschend niederländischen Miniatorenschule gab es eine andere, in welcher dieser Einfluss nicht rein, sondern mit einem italienischen gemischt hervortritt. Hier ist die Composition schöner und gemessener, die Formen reiner und mehr gewählt, die Perspective und das Helldunkel höchst ausgebildet, die Räumlichkeit und ihre Verzierung — bald gothisch, bald italienisch — von reichster Eleganz. Das Haupt dieser Schule war der schon erwähnte Jean Fouquet von Tours, Hofmaler
Ludwigs XI. Eine französische Uebersetzung des Josephus 7.
(königl. Bibliothek in Paris) enthält, ausser drei ältern, von einem der Maler des Herzogs Johann von Berry gefertigten Bildern, eilf andere von Fouquets Hand, die Geschichte der Juden bis zur Zerstörung Jerusalems enthaltend, und von diesem gilt das eben Gesagte im vollsten Sinne. Die Composition ist in edelm florentinischem Sinne geordnet; die Motive sind grossentheils anmuthig gedacht und frei gehandhabt, namentlich in minder bewegten Scenen; die Köpfe zeigen einen edeln, obschon nicht mannigfaltigen Typus und einen feinen Ausdruck; Thiere, besonders Pferde, sind trefflich bewegt. Das beste Bild stellt Cyrus dar, welcher die Juden
in ihre Heimath entlässt. — Vierzig höchst vortreffliche 8.
Miniaturen aus einem Gebetbuch, im Besitz des Hrn. Brentano zu Frankfurt a. M. scheinen ebenfalls Fouquet's Werk
zu sein. — Von einem Schüler desselben mögen die gros- 9.
sen, zum Theil unvollendeten Miniaturen in einer französischen Uebersetzung des Livius (königl. Bibl. in Paris) herrühren, welche als geschickte Fabrikarbeit den Namen des Meisters nicht verdienen; vieler andern Handschriften zu geschweigen.

In der Mitte zwischen diesen beiden Schulen steht
eine Anzahl von Miniatoren, von welchen z. B. ein Gebet- 10.
buch in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, ein sog.
Diurnal der königl. Bibliothek, u. a. m. herrühren. Die 11.

grosse Feinheit und Farbenpracht, sowie die Verzierungen weisen hier wiederum mehr auf niederländische Ueberlieferung*).

§. 225. Ungleich bedeutender als auf Frankreich scheint die flandrische Malerei auf Deutschland eingewirkt zu haben, ja man kann sagen, dass die Aeusserungsweise des Realismus in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts vorherrschend auf flandrischen Vorbildern beruht. Wenn diess bei einer so beträchtlichen einheimischen Kunstblüthe, wie sie Deutschland unmittelbar vorher besass, auf den ersten Anblick befremdet, so ist zu erwägen, wie sehr die grossen, in die Augen fallenden Vorzüge der flandrischen Malweise anregen und hinreissen mussten, wie das plötzlich aufgeschlossene Reich des Individuellen und Wirklichen, die ganze Pracht der äussern Welt in Natur und Menschenwerk die Blicke blenden musste. Hier war der Geist des XV. Jahrhunderts, nach dessen Ausdruck man strebte, klar und fertig zu Tage getreten; man eignete sich diesen Ausdruck nebst manchem Unwesentlichen und Zufälligen in einer sehr weiten Ausdehnung an, so dass, um nur ein Beispiel anzuführen, die edle fliessende Gewandung des germanischen Styles dem knittrigen Faltenbruch der Flandrer aufgeopfert wurde. Merkwürdig und bezeichnend ist nicht minder, was man von dem alten Style beibehielt**). In den Köpfen der heiligsten Personen tritt jezuweilen die

*) Da wir über die französischen Glasmalereien dieser Zeit (S. Séverin und S. Gervais in Paris, St. Ouen in Rouen, ein Theil der Fenster im Dom von Bourges, die Sainte Chapelle zu Riom in der Auvergne, mehrere Kirchen in Chalons s. M. etc.) sowie über die Teppiche nichts Zusammenhängendes aus eigener Anschauung mittheilen können, so verweisen wir auf die oben angeführten Werke und auf den schon erwähnten Aufsatz von Thévenot, Kunstbl. 1842, No. 102 u. f.

**) Wie und in welchen Uebergängen die deutschen Maler sich die flandrische Technik angeeignet, wagen wir nicht zu entscheiden. Bis zu Ende des XV. Jahrhunderts untermalten sie meist noch in Tempera und vollendeten mit Oelfirniss, eine Art und Weise, welche freilich auch in Flandern selbst fortdauerte.

ideale Majestät des germanischen Styles wieder hervor; in den zierlichen Prunk der Flandrer hat sich die deutsche Malerei nur selten tief eingelassen; Landschaft und Baulichkeiten stehen hinter der miniaturartigen Durchbildung und der perspectivischen Richtigkeit eines Johann van Eyck und Rogier von Brügge einstweilen weit zurück und werden durch den meist beibehaltenen Goldgrund wesentlich beschränkt. Durch diess und Andres wird allerdings der Zwiespalt der schon in der flandrischen Schule zwischen der genauen Wirklichkeit einzelner Theile und der phantastischen Unwirklichkeit anderer herrscht, keineswegs gehoben; wie aber der tiefere geistige Gehalt sich bald auf Seiten der deutschen Kunst geltend machte, wird unten zu betrachten sein.

Die äussere Art und Weise, wie der flandrische Styl auf Deutschland überging, lässt sich auf verschiedenen Wegen denken und selbst nachweisen. Wie nach Frankreich, England und Italien, so gingen gewiss einzelne flandrische Maler auch nach Deutschland, um hier und dort Werke der neuen, vielbewunderten Art auszuführen; oder von Deutschland, namentlich von den nordischen Seestädten aus wurden Gemälde in Flandern bestellt; endlich besuchten deutsche Maler die flandrischen Schulen und verbreiteten nachher deren Styl zu Hause. Man darf sich die Sache theilweise als eine wahre Mode vorstellen, welche durch ein allgemeines, wenn auch stillschweigendes Uebereinkommen sich weite Länder mit grosser Schnelligkeit unterwirft. Die tiefer liegenden Mängel der deutschen Malerei konnte die flandrische freilich nicht heben, weil sie selbst darin befangen war.

Wir betrachten zunächst die Kunst des Niederrheins, vorzüglich Köln's, unter flandrischem Einfluss. Hatten sich hier schon in dem Dombilde des Meisters Stephan (1426) Anklänge dieser Art gezeigt, so lässt sich voraussetzen, dass noch vor der Mitte des XV. Jahrhunderts der Sieg der niederländischen Weise entschieden war.

(Vgl. Bd. I, S. 247 und 253), wobei einzelne Reminiscenzen der altkölnischen Schule noch immer fortdauerten.

Einen namenlosen kölnischen Meister, welcher die neue Richtung bis zu einer gewissen Vollendung durchführte, und dessen Werke später als die Mitte des XV. Jahrhunderts fallen, glaubte man vor einigen Jahrzehnden ohne allen Grund in dem Goldschmiede und Kupferstecher Israel von Meckenen*) oder von Mecheln aus Bocholt zu erkennen; gegenwärtig benennt man ihn nach einem seiner bekanntesten Werke als den Meister der Lyvers-
1. berg'schen Passion. Dieses Werk, welches nach der Zerstreuung der Sammlung des verstorbenen Stadtraths Lyversberg in den Besitz des Hrn. Baumeister in Köln übergegangen ist, befand sich ehemals in der Karthause daselbst und besteht aus 8 nicht sehr grossen in Oel gemalten Tafeln, die einzelne Scenen der Passion auf Goldgrund darstellen. Man kann nicht sagen, dass die flandrische Darstellungsweise hier mit besonderm Geist ergriffen, oder das flandrische Colorit in vollem Maasse erreicht wäre; deutlicher tritt das Manierirte und Befangene dieser Schule, der eckige Faltenbruch, das Steife und Magere hervor. Es fehlt den einzelnen Gestalten die körperliche Kraft, den Compositionen die bedeutsame Anordnung, den Köpfen bei porträtwahrer Charakteristik die höhere Bedeutung, den Kopf Christi ausgenommen, in welchem der Ausdruck auf eben so würdige als verschiedenartige Weise durchgebildet ist; auch Pilatus ist würdevoll und im Ausdruck des Momentes gelungen, die Widersacher dagegen rohe Caricatur.

*) Ueber diesen vgl. den Aufsatz von C. Becker, im Kunstbl. 1839, No. 36. Er kommt in bocholtischen Urkunden von 1482—98 als wohlhabender Bürger vor und scheint bis 1503 gelebt zu haben. Dass er Maler gewesen, wird nirgends erwähnt. Ueber das höchst untergeordnete Verhältniss dieses Kupferstechers zu dem Maler der folgenden Bilder giebt Hr. Becker auch im Museum, Jahrg. 1837, No. 46 schätzbare Andeutungen.

— Auf einer höhern Stufe innerer Ausbildung erscheint 2.
vermuthlich derselbe Meister in einem grossen Altarbilde der Kirche zu Sinzig, welches in der Mitte die Kreuzigung sammt mehrern Heiligen, auf den Flügeln die Himmelfahrt und den Tod der Maria enthält. Hier ist das Scharfe und Eckige weniger übertrieben, die Köpfe zwar naturalistisch, doch feiner durchgeführt und zum Theil von tiefem innerlichem Gefühl. — Ein drittes, sehr grosses Werk, mit dem 3.
Datum 1463, befindet sich auf der südlichen Empore der Kirche zu Linz am Rhein; es ist ein Altar, dessen Mittelbild in 4 Abtheilungen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige und Maria mit Christus thronend darstellt; auf der Innenseite der Flügel links der englische Gruss, rechts das Pfingstfest und drüber, in demselben Bilde, die Krönung Mariä (diess Alles auf Goldgrund); auf den Aussenseiten die Verkündigung und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, unten kniend der Stifter, Canonicus Tilman Joel; hier ist der Grund blaue Luft und Landschaft. In diesen Bildern ist des Störenden noch weniger; vielmehr macht sich in der würdigern Gewandung, in der Anmuth namentlich der Madonnenköpfe ein edlerer Sinn geltend, der in einzelnen Darstellungen, wie in der Krönung Mariä und in den singenden und musicirenden Engeln neben der thronenden Maria eine sehr schöne Wirkung erreicht. — Derselbe Maler hat 4.
in einem andern ebendort befindlichen Bilde — Gottvater mit dem Leichnam Christi, zu den Seiten vier Heilige — wahrscheinlich wenigstens die würdigen und charaktervollen Köpfe gemalt.

Eine zweite Reihe von Bildern, möglicher Weise von derselben Hand, sind im Ganzen von grösserer Energie im Ausdruck und von edler durchgebildeten Charakteren. Wie viel davon Schülern oder selbst verschiedenen Meistern von analoger Richtung angehören kann, vermögen wir einstweilen nicht zu entscheiden. An Malernamen fehlt es nicht,

nur ist es unmöglich, dieselben auf bestimmte Bilder zu beziehen.

5. Wir nennen zuerst einen Altar aus der Lyversb. Sammlung, jetzt im Besitz des Hrn. v. Geyr in Köln; in der Mitte auf Goldgrund die Kreuzigung, auf den Flügeln die Verklärung Christi und die Auferstehung, Gestalten von grösserer statuarischer Würde und einem intensivern Ausdruck; selbst in den Köpfen der Pferde auf dem Kreuzigungsbilde zeigt sich eine gewisse Absicht dieser Art. —
6. Mit diesem Bilde ist eine andere sehr figurenreiche Kreuzigung, um 1460 gemalt, nahe verwandt, welche sich jetzt wahrscheinlich wieder am Stiftungsorte, im Hospital von Cues an der Mosel, befindet; die Flügel enthalten innen die Dornenkrönung und Grablegung, aussen (von Schülerhand) Heilige und Propheten. Das Gemälde ist auch historisch merkwürdig als Stiftung des bekannten Cardinals Cusanus, welcher mit seinem Kaplan betend vor dem Ge-
7. kreuzigten kniet. — Bedeutender ist eine Kreuzabnahme auf Goldgrund, im städtischen Museum zu Köln, vom Jahre 1480, ein Werk, welches neben den trefflichsten flandrischen Leistungen einen unabhängigen Werth psychologischer Tiefe und strenger, ernster Durchbildung besitzt, sowohl in Betreff der gut entwickelten Composition als der einzelnen Formen; die zusammensinkende Maria, der bekümmerte, aber gefasste Nicodemus im goldverzierten Gewande u. a. Gestalten gewähren in ihrer scharfen aber nicht unedeln Naturalistik zum erstenmale einen genügenden Ersatz für die verlorene milde Schönheit Meister Stephans. (Die Flügelbilder mit je einem Heiligen und Donator, sind erst nach den Jahren 1499 und 1508 hinzugekommen und verrathen einen minder
8. energischen Künstler derselben Richtung). — Aehnliche Vorzüge lassen sich in drei Bildern der Sammlung des Hrn. Zanoli in Köln nachweisen: einer Madonna mit dem Kinde und St. Bernhard, einer Heimsuchung voll tiefer
9. stiller Anmuth, und einem Johannes d. Täufer; ebenso in zwei Flügelbildern der Sammlung des verstorbenen Hrn.

Dr. Kerp, die heil. Barbara und die heil. Catharina dar-
stellend, vor welchen die Männer und Frauen der stiftenden
Familie knien; endlich gehört hieher ein zierliches Bild mit 10.
weiblichen Heiligen im Berliner Museum.

Was sonst in Köln und anderswo den Namen Israels
von Meckenen führt, stimmt nur geringern Theiles mit der
Lyversberg'schen Passion und den übrigen eben genannten
Bildern überein. Eine Darstellung im Tempel (No. 15) 11.
und eine Geburt Mariä (No. 6), in der Moritzkapelle zu
Nürnberg, gehört hieher, vielleicht auch einige von den
Bildern, welche in der Münchner Pinakothek dem Israel 12.
zugeschrieben werden. Unter diesen ist eine Folge kleiner
Gemälde, welche auf Goldgrund das Leben der Maria dar-
stellen, besonders merkwürdig durch die feine individuelle
Vollendung der einzelnen Gestalten, doch scheint hier die
etwas kältere Färbung nicht zu den obigen Werken zu
stimmen. Ein sog. Rosenkranzbild im Besitz des Hrn. 13.
Mäglin zu Basel mit der echt scheinenden Inschrift I. M. 1457
oder 59 ist sowohl in der mittlern Darstellung der Krönung
Mariä als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie
reich an schönen, sinnigen Köpfen und der L.'schen Passion
nahe verwandt.

Von den sehr zahlreich vorhandenen Gemälden welche
man den Zeitgenossen und Schülern jenes oder jener
unbekannten Meister zuzuschreiben geneigt ist, erwähnen
wir nur das Bedeutendste. Von einem etwas ältern Zeit-
genossen, welcher noch Anklänge an Meister Stephan
erkennen lässt, scheint ein Bild der Moritzkapelle in Nürn- 14.
berg herzurühren: Christus, der der Magdalena im Garten
erscheint (No. 11); von Mitstrebenden oder Schülern,
ebenda, eine Himmelfahrt Mariä (No. 9), von guter Anord-
nung und vielem Leben in Handlung, Köpfen und Farbe;
eine Verkündigung (No. 39); sodann von einem Kölner,
welcher dem Hugo van der Goes nahe steht, eine andere
Verkündigung, u. s. w. — In Köln enthält namentlich das
Museum eine bedeutende Anzahl von Werken dieser 15.

Schule, die zum Theil freilich nur eine handwerksmässige Aneignung des neuen Stylprincips zeigen; so eine Darstellung dreier heiligen Aerzte auf Goldgrund; einen mehr alterthümlich einfachen englischen Gruss auf zwei Bildern, unter Baldachinen; ein nicht ganz verwerfliches jüngstes Gericht; eine Klage über dem todten Christus, mit blauem Himmel und Landschaft, aus etwas späterer Zeit etc.
16. Anderes in den Sammlungen Schmitz, Kerp (eine edle Madonna mit dem eingeschlafenen Kinde) u. a. a. O. In
17. der Sakristei von S. Severin ein Altargemälde, Christus am Kreuz mit Heiligen, auf den Flügeln die Kreuzigung Petri und Johannes auf Pathmos, von einem unbedeutenden Nachfolger. Aehnlich, doch grandioser in der Anlage,
18. das Bild eines Seitenaltars in der Kirche zu Elsig, eine Kreuzigung mit Passionsscenen, aussen grau in grau die Krönung Mariä und Gott Vater mit dem Gekreuzigten.
19. Ein gutes Altärchen in der Kirche zu Münstereiffel, die Kreuzabnahme, auf den Flügeln Heilige, entspricht mehr jener zweiten Reihe von Bildern des Hauptmeisters der
20. Schule; ebenso vier Tafeln mit den trefflichen Gestalten einzelner Heiligen, im Darmstädter Museum.

§. 226. Ausserdem lassen sich in Köln einige Meister nachweisen, welche mehr oder minder unabhängig von dem Maler der Lyversb. Passion eigenthümliche Richtungen verfolgten.

1. Ein umfangreiches Denkmal, die Malereien der im Jahre 1466 gestifteten Kapelle Hardenrath in S. Marien auf dem Capitol zu Köln, in neuerer Zeit ebenfalls Israel von Meckenen zugeschrieben, lässt verschiedene Hände von ungleichem, zum Theil bedeutendem Werthe erkennen, ist aber durch Uebermalung mannigfach entstellt. Ueber dem Hauptfenster (dessen Glasmalerei, eine Kreuzigung u. A., auf einen späten Nachfolger der bisher betrachteten Richtung hindeutet), sieht man vor einer reichen Thronarchitektur Christus, rechts und links auf den Stufen die klugen und die thörichten Jungfrauen, zunächst darunter das Fege-

feuer, Alles stark übermalt, doch so, dass man noch altkölnische Motive zu erkennen glaubt. An der linken Seitenwand oben in der Lunette eine Verklärung, weiter unten Heilige in Tabernakeln und der Donator mit seinem Sohne, wahrscheinlich erst gegen 1500 gemalt; dann ganz unten eine Reihe Brustbilder von Engeln und Heiligen grau in grau, welche zwar der Weise des sog. Israel von Meckenen verwandt, aber voller und selbst bis zu einem eigenthümlichen Adel ausgebildet erscheinen. An der Thürwand eine figurenreiche Auferweckung des Lazarus aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts; dann in guter flandrischer Weise der spätern Zeit des XV. Jahrhunderts, aber von dem sog. Israel sehr abweichend, S. Georg zu Pferde und ein (sehr übermalter) Chor von Sängern in kleinen Halbfiguren. An der rechten Seitenwand der h. Martin, von ähnlichem Styl, darüber die Frau und Tochter des Donators, dann eine Fortsetzung jener Brustbilder von Heiligen an der gegenüberliegenden Wand.

Einen reinern Genuss gewährt ein grosses Bild auf 2.
Leinwand in der Reserve des kölnischen Museums, welches gegen Ende des XV. Jahrhunderts entstanden sein mag. Madonna mit dem Kinde steht unter einem Tabernakel; zwei würdevolle Bischöfe breiten ihren Mantel aus, unter welchem zu beiden Seiten eine Schaar kleinerer Carthäusermönche voll lebenswahrer Andacht kniet. Ein besonders entschiedenes Gefühl für körperliches Dasein lässt sich in der ganz ruhigen Darstellung nicht bemerken, dafür sind die Köpfe von schönem mildem Ausdruck, derjenige der Maria sogar von höchster Reinheit und seelenvoller Schönheit. — Ein anderes grosses Bild mit Seitenflügeln im 3.
Museum stellt auf Goldgrund die Legende des h. Sebastian dar; das Ganze zwar ohne rechte Haltung und mannigfach manierirt und ungeschickt, z. B. in den Bewegungen der Schergen, Einzelnes aber von liebenswürdiger Anmuth, vorzüglich der jugendlich schöne Kopf des Heiligen. — Noch später mag eine ebendort befindliche sehr naive Darstellung

der Sippschaft Christi mit andern Heiligen, auf landschaft-
4. lichem Grunde ausgeführt sein. — Vielleicht das edelste
Naturell unter den kölnischen Meistern dieser Zeit äussert
sich in zwei Tafeln, welche im Chor von S. Severin zu den
Seiten des Altars aufgehängt sind und S. Clemens mit S.
Apollonia, S. Stephan mit S. Helena darstellen. Mit einem
sehr ausgebildeten Gefühl für die körperliche Form und
tüchtiger Ausführung verbindet sich hier in den Köpfen eine
reine Anmuth und Würde, in der Gewandung ein hoher
edler Styl; die Färbung ist mässig und beinahe kühl zu
5. nennen. Von einer verwandten Hand, aber minder zart:
zwei grosse Tafeln bei Herrn Schmitz, Helena, Augustinus
und Maria mit dem Kinde, und Christus vor Pilatus nebst
6. andern Passionsscenen; sodann vier Tafeln mit Heiligen im
Querschiff von S. Cunibert, von mehr handwerksmässiger,
doch noch immer tüchtiger Arbeit. — Wiederum einer an-
dern, vielleicht nicht kölnischen Hand, welche man willkür-
lich mit dem Namen des A. van Ouwater in Verbindung
7. gebracht hat, rührt ein zierlicher Altar in der Kerp'schen
Sammlung her, welcher in der Mitte eine figurenreiche
Anbetung der Hirten, auf den Flügeln die Mutter der sie-
ben Maccabäer und die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen
in zarter, liebenswürdiger Weise darstellt. Geringer, aber
8. von ähnlichem Styl sind drei kleine Bildchen aus einer
Passion, im Besitz des Hrn. Haan zu Köln und eine figuren-
9. reiche Kreuzigung im Kölnischen Museum; indess mögen
diese Werke bereits in den Anfang des XVI. Jahrhunderts
fallen.

Eine Anzahl von Bildern in Köln und den nähern
Gegenden des Mittelrheins weisen sodann auf eine Berüh-
rung mit der oberdeutschen Schule hin. Dahin gehören
10. 16 Tafeln mit den in Oel gemalten Halbfiguren Christi,
der Maria, der 12 Apostel, der heil. Ritza und des heil.
Castor, welche an den Rückseiten der Chorwände von S.
Castor in Coblenz in die Mauer eingelassen sind, tüchtige,
charaktervolle Arbeiten aus der Zeit um 1500, aber ohne

besonderen Adel. — In der Hospitalkirche zu Coblenz ein 11.
Crucifix mit vier Heiligen auf Goldgrund, auf den Flügeln ebenfalls Heilige. — In der Sammlung des Herrn Plattau 12.
zu Trier u. a. ein grosser Altar mit Christus am Kreuz, der Madonna und den Aposteln, mit einem Nachklang kölnischer Art in den Köpfen, sonst mehr oberdeutsch. —
Besonders merkwürdig sind einige Werke in der Stiftskirche 13.
zu Oberwesel, Stiftungen des Canonicus Lutern und von einem und demselben Maler (vielleicht von dem Donator selbst?). Zunächst im südlichen Seitenschiff ein grosses Altargemälde mit Flügeln, welches auf 15 Feldern die Ereignisse darstellt, die dem jüngsten Tage vorangehen sollen; Scenen welche von vieler Naivetät und frischem Sinne für die natürliche Bewegung zeugen; vorzüglich ist das Entsetzen und die Bangigkeit in den Zuschauern jener gräulichen Wunder gelungen. In den Bildern der Aussenflügel — Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese fällt die kümmerliche Behandlung des Nackten freilich sehr in die Augen. Sodann in demselben Seitenschiff ein grosses Gemälde, bez. 1503: Christus mit den Jüngern an einem runden Tische, vorn Martha und Maria, auf den (getrennten) Flügeln Heilige, im Ganzen ein sehr tüchtiges, sinniges und ausdruckvolles Werk. Ferner im Chor des nördlichen Seitenschiffes ein grosses Altarbild, bez. 1506, der heilige Nicolaus sammt Ereignissen aus seiner Legende, auf den Flügeln andere Heilige; die Köpfe von mildem, liebenswürdigem Ausdruck. Endlich scheint auch das Antependium eines Altars am Ende des südlichen Seitenschiffes, die Sippschaft Christi, derselben Hand anzugehören. Im Ganzen stehen diese Werke den Oberdeutschen, namentlich Wolgemuth, schon näher als dem Meister der Lyversberg'schen Passion. Von anderer Hand, doch von ähnlicher Richtung ist das Bild über dem letztgenannten Altare, ebenso auch die Flügel eines geschnitzten Altars in der Martins- 14.
kirche zu Oberwesel.

Endlich schliessen wir hier einen Frankfurtischen Maler
Conrad Fyoll an, über welchen die Nachrichten von
15. 1461 bis 1476 reichen*). Von ihm besitzt das Städel'sche
Institut zu Frankfurt a. M. ein grosses Altarblatt (die Fa-
milie der heil. Anna) mit Flügeln (Mariä Geburt und Tod),
drei Tafeln mit Heiligen grau in grau, und ein Hausaltär-
chen, Christus am Kreuze mit Jüngern und Frauen und
16. der Familie des Donators. Ein anderer Hausaltar, die Kreuz-
abnahme mit Heiligen und dem Donator nebst seiner Frau,
befindet sich in der Münchner Pinakothek unter dem Namen
Joh. Walter von Assen. Fyoll erscheint namentlich in dem
drittgenannten Werke als einer der bessern Nachfolger der
Flandrer, nur fällt in den grössern Figuren die ungenügende
Durchbildung zu sehr auf, namentlich in den hässlichen
Kindergestalten. Einzelne Frauenköpfe sind dagegen lieb-
17. lich und von eigenthümlicher Feinheit. — Im Berliner Mu-
seum wird ihm ein Bild der heil. Anna und Maria mit dem
Kinde zugeschrieben, worin der Ausdruck etwas gedrückt
und nicht sehr edel, die Färbung sehr mässig ist. — Auch
ein Nikolaus Schit mag hier erwähnt werden, welcher im
18. Jahre 1500 die Flügel des Choraltars in der Pfarrkirche zu
Gelnhausen mit Heiligenfiguren und mit einer Verkündigung
versah; der Styl hält ungefähr die Mitte zwischen der west-
phälischen und der oberrheinischen Darstellungsweise.

Am nördlichen Niederrhein war in der zweiten Hälfte
des XV. Jahrhunderts u. a. in Calcar eine Schule thätig,
die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise an-
schliesst. Vorzüglich bedeutend erscheint ein Meister der-
19. selben, von welchem in der dortigen Hauptkirche mehrere
Bilder, namentlich eine Altartafel mit dem Tode der Ma-
ria, vorhanden sind. Auch besitzt die genannte Kirche eine
Anzahl von Gemälden seiner Schüler und Nachfolger. Von
derselben oder einer ähnlichen Hand in der Sammlung des
20. Lord Dudley zu London ein messelesender Priester, vorn

*) Vgl. Passavant im Kunstbl. 1841, No. 101.

als Donator ein knieender Kaiser, und in der Moritzkapelle zu Nürnberg (unter dem Namen C. Engelbrechtsen) eine 21.
Kreuzabnahme mit verschiedenen Episoden in reicher Landschaft.

§. 227. In Westfalen (vgl. Bd. I., S. 254) bildete sich aus dem bisherigen germanischen Styl und dem neu eindringenden flandrischen eine eigenthümlich schöne Darstellungsweise, welche von dem erstern die schöne Idealität, von dem letztern die bestimmte Durchführung sich aneignete. Das vorzüglichste Beispiel derselben war ein grosses Altarwerk*) in der Kirche des ehemaligen Klosters Liesborn bei Münster vom J. 1465, welches jedoch bei der Aufhebung des Klosters gleichgültig verschleudert und nachmals theils in einzelne Stücke zerschnitten, theils gänzlich zernichtet wurde. Folgende Reste desselben befinden sich gegenwärtig 1.
im Besitz des Hrn. Regierungsrathes Krüger zu Preussisch Minden. Aus dem Mittelbilde: der Kopf des gekreuzigten Erlösers und der obere Theil der sechs Heiligen welche zu dessen Seiten standen, die Köpfe sämmtlich von eigenthümlicher Schönheit und von grossem Liebreiz, namentlich der Kopf des heil. Bernhard mit dem Ausdruck einer sanften, wahrhaft überirdischen Begeisterung. Ferner, von den acht Darstellungen der Flügelbilder: die Verkündigung, die Darstellung im Tempel und ein Bruchstück von der Anbetung der Könige. Diese sind mit vieler Sorgfalt ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, ohne jedoch auf täuschende Naturwahrheit auszugehen; vielmehr ist dem Meister dieser trefflichen Gemälde etwas Ideales, etwas von der Innigkeit und frommen Milde eigen, die wiederum an Fra Angelico da Fiesole erinnert, zugleich etwas von dem offenen Liebreize des Gentile da Fabriano; doch ist er ganz deutsch und in der Behandlungsweise der Carnation dem Wilhelm von Köln

*) Passavant, Kunstreise, S. 400 u. f.; Mitth. desselb. im Kunstblatt 1841, No. 101; und Mitth. von C. Becker, 1843, No. 89.

noch nahe verwandt. Im Faltenwurf ist er einfach und
gross, in der Färbung klar und zart, der Ton selbst hat
noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder
bereits mit Oelfarben vollendet sind. In der Zeichnung ist
er edler als selbst Stephan, und seine Figuren haben gute
2. Verhältnisse. — Ausser diesen Fragmenten befinden sich
zwei Köpfe der anbetenden Könige im Besitz des Herrn
3. Dr. Haindorff zu Münster. — Demselben Meister darf man
auch zwei Flügelbilder im Besitz des Herrn Krüger, die
Kirchenväter und die Märtyrer der thebaischen Legion zu-
4. schreiben, wozu als Mittelbild eine Darstellung von Wun-
dern des wahren Kreuzes, im Besitz des Herrn Dr. von
Zur-Mühlen in Münster, gehören möchte. Bei tiefem Ge-
fühl und besonderm Reiz in den Köpfen sind es doch im
Ganzen schwächere Arbeiten.

Noch besitzt Herr Krüger eine Folge von sieben Bil-
5. dern eines andern, gleichzeitigen Meisters (eine Krönung
Mariä und sechs Scenen der Passion), die jedoch den eben-
genannten weder in der Tiefe und Milde der Charaktere,
noch in der Schönheit der Formen gleichkommen.

Von einem Schüler jenes Liesborner Meisters existirt noch ein grosses Altarblatt von vier Tafeln, in der Mitte die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und auf den Flügeln acht Scenen aus dem Leben Christi darstellend*). Ein Theil der letzteren wiederholt genau die Compositionen des Meisters, welche sich im Besitz des Hrn. Krüger befinden, doch ist eine grosse Verschiedenheit des Ausdruckes wahrzunehmen. Der Maler dieses Bildes steht jenem wohl in der Technik sehr nahe, aber er besitzt weniger Liebreiz und Innigkeit. Indess ist der lebensgrosse Christuskopf von ungewöhnlicher Grossartigkeit und Tiefe. Eine der Tafeln trägt das Monogramm A.

Eine bedeutende Sammlung von Gemälden der altwest-

*) Briefliche Mittheilung des Hrn. Becker, welchem der Verfasser die meisten der betreffenden Notizen verdankt.

phälischen Schule befindet sich ausserdem im Besitz des 6.
Hrn. Regierungsrathes Barthels, gegenwärtig in Aachen.

Eine Lokalschule von anderer Richtung scheint sich
in Soest gebildet zu haben. Ein schönes Altarwerk 7.
mit Flügeln vom Jahre 1473 in der dortigen Marienkirche
(mit der Familie der heil. Anna und 12 kleinen Darstellun-
gen aus ihrer und der Maria Legende), die Flügel eines 8.
Schnitzaltars in der Kirche zu Rynern bei Hamm (das
Leben Christi) und drei Tafeln eines Altars in der Bartels'- 9.
schen Sammlung zu Aachen (Christi Geburt, und die Mar-
ter der HH. Stephan und Laurentius) gehören hierher; letz-
tere tragen den Namen des Meisters, Suelnmeigr. — Von
einem bedeutenden Soester Meister Jarenus besitzt das
Berliner Museum mehrere bedeutende Tafeln auf Goldgrund, 10.
die zusammen ein grosses Altarwerk ausmachen. Das
Mittelbild stellt verschiedene Scenen aus der Passion Christi
dar, ein grosses buntes Bild, die verschiedenen Gruppen
noch wirr durcheinander, seltsam hastige, dürre und scharf-
gezeichnete Figuren, im Einzelnen jedoch charaktervolle,
auch anmuthige Köpfe. Der rechte Flügel enthält in vier
Abtheilungen die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die
Ausgiessung des heil. Geistes, das jüngste Gericht, und ist,
da die Gruppen sich auf solche Weise genügend sondern,
schon klarer und überschaulicher. Der linke Flügel besteht
ebenfalls aus vier Abtheilungen, die Verkündigung, die
Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung
im Tempel; hier sind besonders in den beiden ersten Ab-
theilungen, die Gruppen noch besser geordnet und nament-
lich die Madonnen einfach und anmuthig gezeichnet, schöne
deutsche Köpfe mit schlicht herabhängendem blondem
Haar, sodass auch hier noch mitten in einem zur Verwil-
derung neigenden Realismus die schönen Nachklänge des
germanischen Styles sich geltend machen. — Ein anderes
kleines Bild desselben Künstlers, mit seinem Namen be-
zeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pembroke zu 11.
Wiltonhouse in England; es stellt den Leichnam Christi,

von den Seinen betrauert, dar und ist von trefflicher Ausführung.

Gegen den Anfang des XVI. Jahrhunderts zeigt sich in Westfalen eine strengere Nachahmung der Eyck'schen Auffassungsweise; neben einzelnen überladenen Bildern voll wilder Unruhe und roher Caricatur finden sich auch Werke die den vorzüglichern flandrischen Leistungen an die Seite
12. zu stellen sind. Dahin gehört eine Madonna, auf einem halben Monde stehend, ein knieender Karthäusermönch zu ihren Füssen, in der Art des Hugo van der Goes; das Bild stammt aus der Karthause bei Dülmen und befand
13. sich zuletzt bei Herrn Clemens Brentano. — Ebenso ist ein Altar in Schwerte mit Doppelflügeln, deren Inneres Schnitzwerk enthält, beachtenswerth. Andere werthvolle Bilder sind in Soest und mehrern kleinen Städten der Grafschaft Mark. U. s. w.

Schliesslich ist hier ein norddeutscher Meister zu nennen, dessen Werke der Zeit nach zwar erst dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, dem Styl nach aber noch der frühern Periode und zwar dieser westfälischen Richtung angehören, wobei sich jedoch auch eine Aehnlichkeit mit der fränkischen Schule nicht verkennen lässt. Es ist diess Johann Raphon von Eimbeck, von welchem sich ein
14. Gemälde mit dem Datum 1508 im Chor des Domes von Halberstadt befindet. Auf dem etwas übervollen Mittelbilde sieht man die Kreuzigung Christi, auf den Flügeln innen die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, aussen Heilige. Die Köpfe sind in Bezug auf Kraft und Individualität ausgezeichnet, minder in Bezug auf inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. Eine andere
15. Kreuzigung Christi*), schon vom Jahre 1506, findet sich

*) So viel ich mich erinnere, fast ganz dasselbe Bild wie das vorhergehende. — B.

im Erdgeschoss der Bibliothek zu Göttingen; ausserdem zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover.*) 16.

§. 228. Eine selbständigere Richtung bewahrten die verschiedenen oberdeutschen Schulen dieser Zeit, in welchen der Einfluss der flandrischen Malerei auf die realistische Kunstweise mehr nur als allgemeine Anregung, denn als bindendes Vorbild zu fassen ist. Wenn es nicht wohl zu läugnen steht, dass die Flandrer über der unerhörten Pracht und Zierlichkeit der Ausführung oft genug — und selbst Rogier von Brügge nicht ausgenommen — für das höchste Ziel aller Kunst kein Interesse mehr übrig behalten, so haben die Oberdeutschen hier in einzelnen Fällen unverkennbar den Vorrang. Auf die Einzelheiten der Erscheinung, auf leuchtenden Schmuck, schimmernde Reflexe, miniaturartige Vollendung aller Nebendinge gehen sie wenig aus, auf landschaftliche und architektonische Prospecte noch weniger, aber gerade ihre schlichtere Form steht in einem ungleich richtigern Verhältnisse zu derjenigen Art von geistigem Inhalt, welche dieser Zeit gemäss war. Die sittlichen und gemüthlichen Bezüge sind reiner und klarer ausgesprochen; im Ausdruck liegt bisweilen eine Schönheit und Intensivität, welche den Nachfolgern der van Eyck's nur im seltensten Falle eigen ist; für die Anordnung im Raume, eine der allerschwächsten Seiten der flandrischen Kunst, zeigt sich hie und da ein tüchtiges Verständniss; dramatische Bezüge werden häufiger und bilden in einzelnen Gemälden ein reichbewegtes Ganzes. Dagegen bleibt die Darstellung des organisch lebendigen Körpers und seiner Bewegungen noch sehr zurück, vor der Hand selbst hinter

*) Von den wahrscheinlich dem XV. Jahrh. angehörenden Malereien des grossen Saales im Rathhaus zu Goslar können wir für jetzt bloss die Gegenstände angeben. An der Decke: vier Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, ringsum 12 Propheten, in den Ecken die Evangelisten. An den Wänden: in fast lebensgrossen Figuren abwechselnd ein König und eine weibl. Figur mit Spruchband, ausserdem eine Madonna mit Donator.

der flandrischen Schule; auch behält die Färbung bei einem meist zarten und lichten Ton noch immer etwas von dem Charakter einer blossen Illuminirung.

Wir wenden uns zunächst nach Schwaben und dem Oberrhein, wo sich in mehrern blühenden Städten ein günstiger Boden für die Malerei schon früher gefunden hatte*).

Als unmittelbarer Schüler der Flandrer, höchst wahrscheinlich des Rogier von Brügge, und demnach als einer der wichtigern Vermittler niederländischer und oberdeutscher Kunst ist vor allem Friedrich Herlen aus Nördlingen zu nennen, welcher seit 1455 in Ulm, Nördlingen und Rothenburg arbeitete und im Jahre 1467 als „ein Meister, der mit niederländischer Arbeit umzugehen wisse" die Stelle eines Stadtmalers in seinem Geburtsort erhielt, wo er 1491 starb. Seine Bedeutung liegt nicht in einer originellen Eigenthümlichkeit, sondern mehr in geschickter Aneignung flandrischer Motive und Behandlungsarten; was er aus eigner Erfindung hinzuthut, ist steif und ungeschickt. So ahmt er z. B. die tiefen, satten Farben der Flandrer, die Prachtstoffe u. dgl. mit Geschick nach, während seine Zeichnung schwächer, der Ausdruck einförmiger, der Vortrag ungleich weniger verschmolzen ist. Wie in einzelnen altkölnischen Bildern sind die Augen nach den äussern Winkeln stark heruntergezogen. Als Herlen's frühstes erweis-
1. liches Werk erscheinen die Flügelbilder eines geschnitzten Altars, des sog. Choraltars, in der Hauptkirche zu Nördlingen (vom Jahre 1462?), das Leben Christi von der Ver-

*) Für das Folgende vergl. Fiorillo, Gesch. der zeichn Künste in Dtschld,, a. m. O. — Hirt, Kunstbemerkungen etc. a. m. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Dtschld. a. m. O. — Grüneisen, Sendschreiben etc. a. m. O. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter. a. m. O. — Mehrere grössere Beiträge im Kunstblatt: Ueber Martin Schön, 1840, No. 76—79 (von v. Quandt); 1841, No. 7—14, (von . . . rt); über sämmtliche oberdeutsche Schulen, 1846, No. 41—48 (von Passavant) u. a. m.

kündigung bis zum Gespräch mit den Schriftgelehrten enthaltend, und zwar hier noch auf landschaftlichem Grunde, während diess nebst andern niederländischen Besonderheiten in den spätern Werken Herlen's seltener vorkömmt. So 2.
ist schon eine in der Nähe hängende Tafel vom Jahre 1463 (der Gekreuzigte zwischen den Seinigen, nebst der Familie des Stifters) auf Goldgrund gemalt. Ein Altarschrein in 3.
S. Georg zu Dinkelsbühl steht ebenfalls der flandrischen Tradition noch nahe; die Flügel enthalten innen Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Anbetung, aussen die Schutzhelfer gegen das Feuer, S. Florian und S. Floriana, diese von besonders edler Bildung der Köpfe. Auch die Kreuzigung an der Rückseite des Hochaltars dieser Kirche (der Gekreuzigte geschnitzt, der Rest bloss gemalt) erinnert noch stellenweise an Memling und ist überhaupt mehr in niederländischer Weise durchgeführt. Zwei Bildnisse der Werkmeister an einem Chorpfeiler sind nach dem bräunlich warmen Ton und der gediegenen Behandlung wohl ebenfalls von Herlen. Wichtiger als diese Werke ist der grosse Altarschrein vom Jahre 1466 in der St. Jakobskirche zu 4.
Rothenburg a. d. Tauber, wovon sowohl die sechs geschnitzten innern Figuren als die gemalten Flügel von Herlen's Hand, erstere übrigens ungleich geistreicher, sinniger und edler behandelt sind, als letztere, welche die heil. Geschichte von der Verkündigung bis zur Darstellung und den Tod Mariä enthalten. Hier stimmen einzelne Figuren und Motive z. B. mit Rogier's Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek vollkommen überein. Die Aussenseiten der Flügel, die Altarstaffel und die Rückseite sind von geringeren Händen und meist beschädigt. — Eine Tafel im Stadthause zu Rothenburg, vom Jahre 1467, stellt 5.
auf Goldgrund die (nicht schöne) thronende Maria mit dem Kinde dar, welches der heiligen Ursula (oder Barbara) eine Rose überreicht, vorn knieend die gut aufgefasste Stifterin mit ihren Kindern. — Aus dem Jahre 1472 die Innenseiten der Flügel des Hauptaltars in der S. Blasiuskirche zu Bo- 6.

pfingen, die Geburt Christi (nach Rogier von Brügge) und die Anbetung der Könige. Die Aussenseiten, mit der Legende des h. Blasius, und die Rückwand, mit der Passion,
7. sind von Schülerhand. — Die späteste Arbeit, ein Flügelaltar vom Jahre 1489, an der Wand des rechtes Chores in der Hauptkirche zu Nördlingen (heil. Familie mit andern Heiligen und dem Maler als Stifter sammt Familie) ist in der Behandlung auffallend gröber und handwerksmässiger. —
8. Ob das dem Herlen zugeschriebene grosse Altargemälde im Chor des Domes von Meissen, die Anbetung der Könige darstellend, mit den obigen Bildern zusammenstimmt, vermögen wir nicht anzugeben. Die nicht übermalten Stellen lassen einen Maler von vorzüglichem Werthe erkennen.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen,
9. befand sich ein grosses, jetzt übertünchtes Wandgemälde vom Jahre 1470, das jüngste Gericht darstellend, im Ulmer
10. Münster. Ein Weltgericht als Grabtafel gemalt, aus demselben Jahre, jetzt in der Nördlinger Stadtbibliothek, wird bald ihm bald seinem Vater zugeschrieben. Ebenso wird
11. die Betheiligung Jesse's an den Flügelmalereien des Hochaltars in der Salvatorkirche zu Nördlingen (aussen Heilige, innen die Dreieinigkeit mit Engeln, S. Martin und S. Michael) bezweifelt. Die Köpfe sind meist trocken und lahm, die Färbung blass. — Von dem etwas spätern Lucas Herlen ist ebenfalls nichts Bedeutendes vorhanden. —
12. Eine figurenreiche Kreuzigung vom Jahre 1477, im Westchor des Domes von Augsburg, mit landschaftlichem Grunde, erinnert mehrfach an Friedrich Herlen.

Ehe wir zu den zusammenhängenden Schulen schwäbischer Malerei übergehen, sind noch eine Anzahl von Wandmalereien*) anzuführen, welche bei einem grossentheils sehr verkommenen Zustande doch den realistischen Styl des XV. Jahrhunderts erkennen lassen und als Beleg für die Thätigkeit in dieser von der flandrischen Schule so

*) Vgl. Grüneisen. Sendschreiben, S. 22 u. f.

gänzlich vernachlässigten Gattung dienen. — So ein grosses 13.
Votivgemälde in der Stiftskirche zu Göppingen, Madonna
und S. Georg, den Drachen erlegend, nebst den knieenden
Gestalten der im Krieg von 1449 gefallenen Ritter, etc.,
das Ganze leider barbarisch übermalt. — Die ebenfalls 14.
völlig übermalten Wandbilder hohenstaufischer Grossen in
der Kirche zu Lorch mögen ursprünglich auch Arbeiten
der Zeit um 1450 sein, ebenso das Bildniss Barbarossa's in 15.
der Kirche zu Hohenstaufen. — Im Kreuzgang des Klo- 16.
sters Denkendorf ist noch über einer Thür die Darstellung
der Stiftungsconfirmation durch den Papst in Gegenwart
weltlicher und geistlicher Grossen sichtbar, wahrscheinlich
vom Jahre 1462. — Leider sind auch die Malereien, wo- 17.
mit das ganze Innere der Kirche zu Weilheim (seit 1489)
bedeckt ist, sämmtlich dergestalt übermalt, dass sich über
den Styl kaum etwas sagen lässt. Ueber und neben dem
Chorbogen ist das Weltgericht sammt Paradies und Hölle
in reicher Vollständigkeit und mit manchen lebensvollen Zü-
gen dargestellt; an der östlichen Seite der Nordwand in
lebensgrossen Figuren die Sippschaft Christi, zu mehrern
heiligen Familien ausgedehnt, theilweise auf Goldgrund, und
weniger übermalt, sodass sich ein Sinn für schöne Formen,
freie Bewegung und edle Gewandung noch erkennen lässt
(Datum 1499); an der westlichen Seite derselben Wand
endlich ein grosser, dreifacher Rosenkranz. In der Mitte
Maria mit dem Kinde vor einem Rosenhag, von Engeln
umgeben, welche Rosen pflücken, winden nnd überreichen;
in dem äussersten Kranz aus weissen Rosen fünf Medail-
lons mit der Geschichte der Kindheit Christi von der Ver-
kündigung bis zur Darstellung im Tempel; in dem mitt-
lern Kranz von rothen Rosen fünf Medaillons mit der Pas-
sion; im innersten Kranze von goldenen Rosen wiederum
fünf Medaillons mit den Scenen der Verherrlichung: Auf-
erstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Tod und Welt-
gericht. Unten, zu beiden Seiten des Rosenkranzes die
betende Christenheit, Papst und Kaiser, Geistliche und

Laien; oben in der Höhe eine kolossale Dreieinigkeit mit Engeln. So ist auf eine wahrhaft erhabene und tiefsinnige Weise die Geschichte des Heils in einem schön geglieder-
18. ten Cyclus zusammengefasst. — Die Wandgemälde einer Kapelle des ehem. Weikmannschen Hauses zu Ulm sind erst aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

§. 229. In Ulm concentrirt sich die oberdeutsche Malerei schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts zu einer wichtigen Schule. Das Gedeihen der Stadt spricht sich z. B. in der Stiftung von 52 Altären bloss in dem prachtvollen Münster aus, sodass die Malerei fortwährend die ausgedehnteste Beschäftigung fand. Einen der grössten deutschen Maler, welchen man für einen geborenen Ulmer hält, Martin Schongauer, werden wir als Stifter einer Schule in Colmar zu betrachten haben.

Die eigentliche Ulmer Schule hat zum Hauptrepräsentanten Bartholomäus Zeitblom, dessen Werke von 1468 bis 1514 reichen. Er war der Schwiegersohn eines
1. Malers Hans Schühlein, von welchem in der Kirche zu Tiefenbronn unweit Calw ein prachtvoller Altarschrein mit dem Datum 1469 erhalten ist. (Die Mitte enthält geschnitzte Figuren, die Flügel aussen und innen die Geschichte Christi, die Rückwand Heilige, die Staffel eine Vera Icon und die vier Kirchenväter, Alles in einem etwas schweren gelbbräunlichen Farbenton, aber nicht ohne eine gewisse Fülle der Formen und dramatische Mannigfaltigkeit). Zugleich ist es wahrscheinlich, dass Zeitblom sich bei oder nach Friedrich Herlen gebildet, mit welchem er in seinem ältesten
2. Werke, einem Eccehomo vom Jahre 1468, in der S. Georgskirche zu Nördlingen eine unverkennbare Verwandtschaft hat. Der leidende Christus ist sehr schwach, die boshaften Juden dagegen von gelungenem Ausdruck*). In spätern

*) Die grimassenhafte Hässlichkeit dieser Zuschauer sowohl als der Schergen wird von Andern auch als Kennzeichen einer Verwandtschaft mit Wohlgemuth aufgefasst. Vergl. Ulms Kunstleben etc. S. 43.

Werken drang er zu einer schlichten Würde und gemüthlichen Milde des Ausdruckes durch; ohne sich je zu einer besondern Schönheit oder zum Liebreiz zu erheben, imponirt er durch die zu Grunde liegende treue, ernste Gesinnung. Die Formen des Körpers bleiben noch sehr ungelenk, das Nackte mager und steif; besonders fallen die zu kleinen Hände auf; dafür übertrifft er im Schmelz und in der Harmonie der Farben, in der Wärme und Durchbildung der Carnation sowohl Herlen als Martin Schön, und erinnert sogar an die Venezianer vom Ende des XV. Jahrhunderts.
— Von dieser reifern Entwicklung des Meisters zeugt 3.
schon ein Altar vom Jahre 1473, wovon sich die Flügelbilder (S. Georg und S. Florian, S. Margaretha und Johannes d. T.) im Besitz des Hrn. Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart befinden. Die Köpfe sind hier bereits von trefflichster Ausführung und voll Leben und
Wahrheit. — Sodann die Flügelbilder eines Altars vom 4.
Jahre 1488, im Besitz des Hrn. Prof. Hassler in Ulm, innen Heilige, aussen Christus am Oelberg darstellend; die Staffel enthält Christus mit den Wundenmalen zwi-
schen zwei Heiligen. — Theile eines Altars vom Jahre 1496, 5.
ebenfalls bei Hrn. Abel, zeigen den Meister in seiner Vollendung. Es sind zwei Flügelbilder, aussen in kolossaler Grösse die beiden Johannes, innen die Verkündigung und Geburt darstellend. In den beiden erstern Gestalten tragen die ganz von vorn genommenen Köpfe den Ausdruck ernsten, tiefen Sinnens in einer beinahe imposanten Weise; die Innenbilder sind, abgesehen von der grossen Befangenheit in der körperlichen Darstellung, von ungemeiner Innigkeit und Hoheit der Empfindung und in der Gewandung und Farbe edel und harmonisch. In den Brustbildern der vier Kirchenlehrer auf der Altarstaffel ist die Modellirung noch von grösserer Gediegenheit. — Vom folgenden Jahre
(1497) datirt der Altar in der Kirche auf dem Heerberg*) 6.

*) Herausgegeben als dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm u. Oberschwaben, Ulm, Merz 1845.

bei Gaildorf (im Kocherthale); die Flügel enthalten innen
die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel,
aussen die Verkündigung; die Altarstaffel auf Goldgrund
Christus zwischen den Aposteln; die Rückwand das von
2 Engeln gehaltene Schweisstuch und zwischen Laubara-
besken das Bildniss des Malers. Auch hier ist das innige
Gefühl, die Treuherzigkeit der Köpfe mit der tüchtigsten
7. Ausführung verbunden. — Aus derselben Zeit mag der
Altar in der Klosterkirche zu Adelberg in Schwaben, von
8. ähnlichem Werthe, herstammen. — Mehrere vorzügliche
Tafeln befinden sich in der Galerie zu Augsburg; zwei
davon stellen einen Papst Alexander (VI.?) und zwei heil.
Mönche, in würdevoller Auffassung dar, und sind von 1504
datirt; zwei andere enthalten die Legende des heil. Valenti-
9. nus. — Anderes in der Sammlung des Domherrn von Hirscher
10. zu Freiburg i. Br., in der Pinakothek zu München, in der
11. Moritzkapelle zu Nürnberg etc. — Zwei Tafeln mit S. Ca-
12. tharina und S. Barbara, im Besitz des Hrn. Assessor Eser
13. zu Ulm etc. — Das letzte bezeichnete Werk Zeitblom's,
vom Jahre 1514, enthält auf zwei Tafeln die Legenden der
hh. Wolfgang und Sebastian, in einer zwar nicht leblosen,
aber doch schon handwerklichen Manier, welche vielleicht
auf die Hand eines Schülers deutet.

Unter den Werken der Schule Zeitblom's ist bei wei-
14. tem das wichtigste der grosse Hochaltar im Chor des ehe-
maligen Benedictinerklosters zu Blaubeuren, sowohl in
Betreff der bemalten Statuen und Flachreliefs (letztere an
der Innenseite der innern Flügel) als der Gemälde. Diese
stellen dar: auf dem Deckel der Altarstaffel das Lamm
Gottes zwischen Heiligen und Evangelisten, auf der Aussen-
seite der Innenflügel und der Innenseite der Aussenflügel
die Geschichte Johannes des Täufers in 16 Bildern, auf
der Aussenseite der Aussenflügel die Passion, Anderes an
den Seiten des Altars und an der Rückwand. Die Arbeit
ist in Betreff der Malerei und des physiognomischen Aus-
druckes von hoher Schönheit, in dem Gefühl für das kör-

perliche Dasein hingegen so mangelhaft als die übrigen Bilder der Schule, obwohl sich in Anordnung und Bewegung viel Leben zeigt. Theilweise glaubt man Zeitblom's eigene Hand zu erkennen; Anderes mag, nach einigen Monogrammen zu urtheilen, von einem Hans Acker herrühren. Ein gewisser Jacob Acker nennt sich als Maler von Ulm auf einem Altar vom Jahre 1482 in der Gottesacker- 15.
kirche bei Risstissen; hier sind die auf den Flügeln angebrachten fast lebensgrossen Heiligen von schlankem Wuchs und anmuthigem Ausdruck, und noch charaktervoller die Brustbilder Christi und der Apostel, an der Altarstaffel. — Von einem andern alten Ulmer, Jörg Stocker, welchem 16.
man früher, wie es scheint mit Unrecht, den Altar von Blaubeuren zuschrieb und welcher schon 1469 arbeitete, dürfte eine Pietas mit den 14 Nothhelfern und ein Leben Mariä in zehn Abtheilungen mit dem Datum 1509 in der Neidhardt'schen Kapelle des Ulmer Münsters gemalt sein; Werke, die den Charakter der Schule in mangelhafterer Weise, aber noch mit manchen ansprechenden Köpfen, darstellen. Spätere Werke scheinen einem gleichnamigen Sohne anzugehören. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg 17.
werden zwei Tafeln mit Heiligen von plumper und ungeschickter Hand einem Cramer von Ulm zugeschrieben, welcher indess nebst einem gewissen Hans Wild um 1480 auch als Verfertiger der vorzüglichen Glasgemälde im Chor und in der Besserer'schen Kapelle des Ulmer Münsters genannt wird. — Von andern Ulmer Meistern dieser Zeit sind bis jetzt nur die Namen vorhanden. — Eine Verkündigung und eine 18.
Anbetung der Könige an der Rückwand des Altars der Stiftskirche zu Anspach, wahrscheinlich aus der Ulmer Schule, überraschen durch feine, edle Charaktere, schöne Gewandung und vorzügliche Ausführung. — Andere mehr oder weniger ausgezeichnete Bilder dieser Schule finden sich namentlich in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart; 19.
so mehrere Tafeln mit Heiligen, aus dem Kloster Roggenburg stammend, zwei ähnliche aus dem Kloster Ur-

20. spring u. s. w. — Im Besitze der Stadt Ulm: mehrere Tafeln,
welche zusammen eine kolossale Darstellung des Leidens
am Oelberge nebst zwei Heiligen, auf der Rückseite aber
jede ein besonderes kleineres Bild aus der Geschichte Christi
u. s. w. ausmachen, erstere Darstellungen durch Ernst,
Adel und strenge Schönheit, letztere durch Lieblichkeit der
21. Köpfe ausgezeichnet. (Zwei dazu gehörige Tafeln in der
22. Abel'schen Sammlung). — Im Kloster Hegbach bei Bibe-
rach: acht Tafeln mit dem Leben der Maria, der Passion
und mehrern Heiligen, welche schon einen Uebergang zu
23. der Weise des Martin Schaffner bilden. Endlich sind zwei
24. alte Altäre in der Michaelskirche und einer in der Urbans-
kirche zu Hall in Schwaben nicht zu übergehen.

Auch in weitern Kreisen scheint die Ulmer Schule
einen Einfluss auf einzelne Maler geübt zu haben. Zwei
25. Tafeln mit Heiligen, in der Abel'schen Sammlung, um 1485
von **Peter Tagpreth** in **Ravensburg** (nördlich vom
Bodensee) gemalt, sind in der edeln, sinnvollen Charakte-
ristik der Köpfe dem Zeitblom nahe verwandt, obschon
sie in ihrer dunklern Färbung und geringern Durchbildung
seinen Werken nachstehen. — Andererseits scheinen die
26. Flügel eines Altars vom Jahre 1497 in der Kirche zu
Monakam (unweit Hirschau), Scenen der Passion in schöner,
gefühlvoller Weise darstellend, die Mitte zu halten zwischen
der Schule von Ulm und derjenigen des Oberrheins, zu
deren Betrachtung wir nun übergehen.

§. 230. Das XV. Jahrhundert war für die **oberrheinischen Städte** im Allgemeinen eine Zeit des Gedeihens und der Blüthe; zahlreiche Kriege und Fehden schienen ihre innere Kraft mehr zu steigern als zu vermindern. Bauten wie der Thurm des Strassburger Münsters, die Kirche zu Thann u. s. w. zeugen hinlänglich dafür, und dass auch die Malerei nicht zurückblieb, lässt sich aus den im Verhältniss allerdings geringen Resten eben sowohl als aus vorhandenen Nachrichten über den ehemaligen Schmuck der Kirchen schliessen.

Leider ist eines der umfangreichsten Denkmale, welches einen wesentlichen Anhaltspunkt gewähren würde, so viel als gänzlich zu Grunde gegangen: der grosse Todtentanz, 1.
welcher an die Hofmauer des Predigerklosters zu Basel, wahrscheinlich gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts gemalt worden war. Wie schon bemerkt, (Bd. I, S. 261) hatte der Maler manche Motive des ältern Todtentanzes im Kloster Klingenthal benützt, das Ganze aber durch eine Anzahl neuer Scenen und durch eine ungleich mehr in's Einzelne gehende Behandlung wesentlich bereichert. Bei dem vor einigen 40 Jahren erfolgten Abbruch der Mauer wurden zwar einzelne Fragmente (der König, die Königin, der Graf, der Jurist) in die öffentliche Sammlung gerettet, allein weder diese noch die Kupferstiche des Matthäus Merian geben einen genügenden Begriff von dem ursprünglichen Styl, da schon im Jahre 1568 eine totale Uebermalung und später mehrere Restaurationen dem Ganzen den Charakter einer spätern Zeit aufgedrückt hatten. Gleichwohl lässt Haltung, Schritt und Gewandung einzelner Figuren noch immer schliessen, dass der entwickeltere germanische Styl dabei zu Grunde gelegen und dem Realismus des XV. Jahrhunderts mindestens das Gleichgewicht gehalten habe. Die Gestalten waren mit einer gewissen Grösse und Fülle gefasst und in der Bewegung keinesweges steif; die humoristischen Bezüge zeugten meist nicht von besonderer Tiefe, und waren einfach, ohne einen Hintergrund von Nebendingen und Nebenbeziehungen ausgesprochen. Es lässt sich nachweisen, dass dieses Werk, welches Jahrhunderte hindurch in hohen Ehren gehalten wurde, auch auf Holbein den Jüngern anregend einwirkte und zu seinem berühmten Todtentanz mehr als ein Motiv lieferte*). — Ein entschieden oberdeutsch-realistischer Styl,

*) Ganz irrig ist es, den Todtentanz des Predigerklosters ebenfalls Holbein zuzuschreiben. — Auch der Todtentanz bei der Marienkirche zu Lübeck ist dergestalt durch Uebermalung zerstört, dass man die ursprüngliche Arbeit des XV. Jahrhunderts nicht mehr erkennt.

wie sich derselbe unter flandrischer Einwirkung ausgebildet,
2. zeigt sich in Basel zuerst an einem Frescobilde (der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, auf rothem Grunde) vom Jahre 1458, welches aus dem Augustinerkloster nach der öffentlichen Sammlung gebracht worden ist.

Wenn nun gerade in den grössern Städten dieser Gegend, Basel und Strassburg, sehr weniges erhalten ist und die Nachrichten nur allgemein lauten, so war dafür Colmar ein wichtiger Mittelpunkt für die Malerei, seitdem einer der grössten Künstler des XV. Jahrhunderts, Martin Schongauer, sich daselbst niedergelassen.

Martin Schongauer, auch Schön genannt, wahrscheinlich um 1420, vielleicht in Ulm geboren und seit den 1440er Jahren in Colmar wohnhaft, starb daselbst den 8. Februar 1488*). Dass er die niederländische Kunst gekannt, geht aus all seinen Werken hervor, auch wird er ausdrücklich als Schüler Rogier's von Brügge bezeichnet; ausser seiner Grösse als Maler nimmt er auch unter den Kupferstechern eine vorzügliche Stelle ein. Seine Stiche wie seine Gemälde waren nicht bloss in Deutschland sondern auch in Italien und anderwärts sehr geschätzt und es ist glaublich, dass er eine beträchtliche Schule zu beschäftigen im Stande war.

Martin Schongauer erhebt sich kaum über die Befangenheit der Körperbildung welche seinen übrigen deutschen Zeitgenossen eigen ist, aber er überragt sie durch ein unmittelbares Streben nach voller, gereifter Schönheit in den Gesichtszügen, und durch ein höheres künstlerisches Bewusstsein in der Anordnung, welches sich hie und da

*) Sein Bruder Caspar wurde schon 1445 in das Colmarer Bürgerrecht aufgenommen. Wir verdanken diese u. a. Notizen der Güte des Hrn. Archivars Hugot in Colmar. — Ueber die Ulmer Familie der Schön vgl. Ulms Kunstleben etc. S. 34; über die Verwandten Martins in Colmar, welche grossentheils ebenfalls Künstler waren, vgl. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 41 und 42.

mit einer höchst bedeutsamen dramatischen Bewegung verbindet. In einen Wettstreit mit den Flandrern, wie ihn die kölnische Schule eingegangen, liess er sich weniger ein als Herlen; er ahmt z. B. keine Kleiderstoffe mehr nach, seine Farbe hat etwas Allgemeines und folgt mehr einem vielleicht unbewussten Stylgesetz als der natürlichen Erscheinung, obwohl die Carnation meist von grosser Weichheit ist; seine Gewandung ist zwar scharf und eckig gebrochen, aber einfach imposant. Der tiefe Ernst, der seinem ganzen Wesen zu Grunde gelegen haben muss, liess ihn vielleicht gleichgültig gegen jene Aeusserlichkeiten der Darstellung, in welchen so manche seiner Zeitgenossen aufgingen; dagegen ist er reich an Würde und Schönheit, an jener Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht und von befangener Devotion wie von phantastischer Schwärmerei entfernt ist; überall begegnet man, wenn auch in beschränkter Form, dem Gleichmass einer edeln, männlichen Seele.

Unter den Bildern, welche Colmar noch von seiner Hand besitzt, ist die „Maria im Rosenhag“ das wichtigste 3.
(jetzt im rechten Querarm des dortigen Münsters). Die Madonna lebensgross, nicht von idealer Schönheit, aber voll reiner Demuth, sitzt in einer blühenden Rosenumhegung auf Goldgrund, worin bunte Vögel nisten; sie hält das liebliche Christuskind in den Armen, während zwei anmuthvolle Engel in blauen Gewändern schwebend eine Krone über ihrem Haupte halten. Das Nackte ist mit Ausnahme der Köpfe mager, namentlich die Hände, welche Schongauer zwar richtig zu zeichnen, aber knöchern zu modelliren pflegte; übrigens giebt die Einfachheit der Behandlung, verbunden mit dem feinen Gefühl das Bild eines innerlich consequenten Styles, wie er sich in der deutschen Malerei dieser Zeit kaum wieder findet. — Andere Gemälde finden 4.
sich in der öffentlichen Sammlung zu Colmar. Das Bedeutendste sind zwei Altarflügel, innen die Maria, das Christus-

kind anbetend, oben Gottvater — und S. Antonius der Eremit, nebst der kleinen Figur des Donators; aussen in lebensgrossen, stehenden Figuren der englische Gruss. „In dem Charakter und Ausdruck der Köpfe findet sich hier nun ganz das Edle, Idealische, in einigen auch dieselbe Gefühlsweise eines dem Perugino verwandten, tiefen Sehnens wieder, welche in den Kupferstichen des Meisters so sehr anzieht, und worin er sogar den grossen Schülern der Brüder van Eyck überlegen ist. Die Maria ist beide Mal, zumal auf der Verkündigung, von höchst edler Bildung, mit schön gewölbten Augenliedern, der Antonius von sehr würdigem Charakter“ *). Auch die Färbung ist hier namentlich im Fleisch von grosser Kraft und Gluth. — Ein todter Christus auf dem Schoosse der Maria, von ausserordentlich edlem Ausdruck tiefen Seelenschmerzes, kann doch der sehr unrichtigen Zeichnung und des abweichenden, mehr mit der Lyversberg'schen Passion verwandten Typus wegen nicht als Arbeit Schongauer's gelten. — Eher haben einige Stücke einer aus 16 Tafeln bestehenden Passion Anspruch darauf, welche jedenfalls ein Werk seiner Schule ist und mit seinen Kupferstichen desselben Inhalts mannigfach übereinstimmt. Die betreffenden Stücke sind die Kreuzabnahme und die Grablegung, wozu vielleicht noch einzelne Köpfe in den übrigen Bildern kommen, in welchen sich übrigens eine edlere, dem Meister näher stehende Hand von einer rohern, faustmässigern unterscheiden lässt. Der Entwurf gehört wahrscheinlich durchgängig dem Meister an, welcher hier eine Fülle gedankenreicher Motive entwickelt hat, obschon keines dieser Bilder seinem berühmten Kupferstich der Kreuztragung an dramatischen Reichthum gleich kömmt. Die Rückseiten der Tafeln sind so sehr zerstört, dass man kaum noch einige Gegenstände (von der Verkündigung bis zur Unterredung mit den Schriftgelehrten) erkennen kann. — Von Arbeiten der Schule besitzt die Colmarer

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschland, II, S. 308.

Sammlung u. a. zwei grosse Tafeln mit der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige, welche vielleicht erst nach Schongauer's Kupferstichen gearbeitet sind. — Theile eines Altars mit figurenreichen Passionsbildern scheinen von einem andern, sehr bedeutenden oberdeutschen Meister herzurühren, welcher der flandrischen Schule noch näher steht und an einem herben, aber energischen Typus der Köpfe kenntlich ist.

Im Münster zu Thann im Oberelsass befindet sich 5.
eine Tafel mit vier Heiligen auf Teppichgrund, welche ein Originalwerk Schongauer's zu sein scheint. Der tiefe und wunderbare Ernst dieser Gestalten, die edle Gesammtfassung und das feine Gefühl in der Behandlung aller Einzelheiten gestatten nicht, das Bild als Schülerarbeit zu betrachten.
— Dagegen sind zehn Tafeln mit der Passion, im Chor 6.
von alt S. Peter zu Strassburg, von mehrern nicht sehr bedeutenden Händen der Schule; ebenso eine Verspottung
Christi, in der Sammlung der dortigen Mairie. — In der 7.
öffentlichen Sammlung zu Basel befinden sich vier Bilder weiblicher Heiligen, lebensgross, in schmalen Nischen stehend (von zweien nur die obere Hälfte vorhanden), Gestalten von vieler Zartheit des Gefühls und einer schlichten Grösse in der Gewandung, doch in den Köpfen etwas zu leer für Schongauer; eine heil. Anna mit der jugendlichen Maria, und eine Tafel mit zwei heiligen Bischöfen in halber Figur, auf Goldgrund, scheinen dem Meister wenigstens eben so nahe verwandt. In derselben Sammlung wird auch eine Anzahl vorzüglicher Handzeichnungen
desselben aufbewahrt. — In der Kapelle des Stiftes Adel- 8.
hausen bei Freiburg i. Br. findet sich über dem Altar ein gross gedachter herrlicher Christuskopf mit der Dornenkrone, welcher eine echte Arbeit Schongauer's sein dürfte. —
In Ulm wird ihm ein todter Christus zwischen den Seinigen, 9.
jetzt neben der Sakristeithür im Münster, zugeschrieben, ein immerhin zweifelhaftes und stark übermaltes Werk. —
Unter den Bildern der Münchner Pinakothek scheint nur 10.

der Siegeszug Davids mit dem Haupte Goliaths, ein feines,
in Zeichnung und Färbung geistreich behandeltes Bildchen,
echt zu sein; weit roher und von buntem Ansehen, doch
nicht ohne eine schlichte Gemüthlichkeit ist eine Folge
11. kleiner Bilder mit der Geschichte der Sippschaft Christi,
wovon sich zwei in der Pinakothek, sechs in der Moritz-
kapelle zu Nürnberg befinden. Ein Altar mit der Jugend-
12. geschichte Christi, auf der Burg zu Nürnberg, ist ebenfalls
nicht von Schongauer, sondern von einem guten oberdeut-
schen Maler aus holländischer Schule, von welchem auch
das Berliner Museum eine kleine Anbetung der Könige
besitzt. — Die Bilder im Belvedere zu Wien tragen eben-
13. falls mit Unrecht den Namen des Meisters. — Eine geist-
reiche Darstellung des Todes Mariä, in der Galerie Sciarra
Colonna zu Rom, hat dagegen die Vermuthung der Echt-
14. heit für sich; ebenso eine Ausstellung Christi vor dem
Volke, welche sich noch 1831 in der Aders'schen Samm-
lung zu London befand. Es ist eine reiche Composition,
voll sprechender Köpfe, das Antlitz Christi von hoher
Schönheit und Milde, in den Köpfen der Widersacher
jedoch viel Caricatur; die Zeichnung des Nackten ist mager;
die Färbung ohne Tiefe im Ton, von dünnem Auftrag,
aber sehr geistreicher Pinselführung. Dies Gemälde ent-
spricht insbesondere den Kupferstichen Schongauer's, wo
wir, wie z. B. in dem grossen Kupferstiche der Kreuztra-
gung, ebenso der hohen Milde des Erlösers seltsam carikirte,
phantastische Gestalten unter den Peinigern gegenüberge-
stellt sehen. In andern Stichen tritt dies ebengenannte
phantastische Element noch entschiedener hervor, wie z. B.
in einer Versuchung des heil. Antonius, wo der Heilige
von verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt
wird. — Ueberhaupt geben erst die Stiche Schongauer's
ein vollendetes Bild dieses grossen Künstlers, wie sie denn
auch für die Verbreitung seines Ruhmes und seines Styles
am meisten gewirkt haben. Hier, wo die Farbenpracht,
der miniaturartige Schmuck des Einzelnen wegfiel, galt es

durch schöne Zeichnung, durch Adel und Gemessenheit der Composition zu wirken, und wenigstens in letzterem Betracht hat der Meister alle seine nordischen Zeitgenossen übertroffen. Von dem Niello ausgehend hat er vielleicht die Technik des Stiches selbständig erfunden oder wenigstens kaum später sie zu üben angefangen als der Florentiner Maso Finiguerra. Ihn unterstützten wie es scheint seine Verwandten; dass selbst der berühmte Meister E. S. aus der Familie der Schongauer gewesen, ist nicht unwahrscheinlich*).

§. 231. Eine dritte Gruppe bildet in der oberdeutschen Malerei die Schule von Augsburg, bei welcher weniger der flandrische Einfluss als eine einheimische realistische Entwickelung den neuen Styl zur Blüthe gebracht zu haben scheint**). Um die Mitte des XV. Jahrhunderts begegnen wir hier den Namen mehrerer Maler, von welchen wenig oder nichts Sicheres mehr vorhanden ist; die Malereien vom Jahre 1457 an der Decke der Amtsstube des Weber- 1.
hauses, von Peter Kaltenhof(er) sind rohe, handwerksmässige Arbeiten; das Frescobild eines Malers Plank in 2.
der Jacobskirche, mit dem Datum 1467 (oder 69), den Tod der Maria nebst dem Apostel Jacobus, dem heil. Antonius und den Donatoren darstellend, ist stark übermalt und lässt nur in einzelnen schönen, milden Köpfen den ehemaligen Werth erkennen. Von demselben Maler waren im Jahre 1450 an dem bekannten Perlachthurm die Thaten alter deutscher Helden und Könige gemalt worden, z. B. die Schlachten der Cimbern und Cherusker, die Schlacht auf dem Lechfelde u. A. — Eine figurenreiche Kreuzigung 3.
vom Jahre 1477, im Dom scheint eher dem Friedrich

*) Das vorgebliche Bildniss Schongauer's von seinem sonst wenig bekannten Schüler Hans Largkmair, in der Münchner Pinakothek, lässt vielfache Zweifel zu. Vgl. Kunstbl. 1840, No. 78.

**) Vgl. bes. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 45, u. Waagen, Deutschland, Bd. II, S. 11 u. f.

4. Herlen, eine schöne Madonna, in S. Ulrich, der Ulmer Schule verwandt. — Wichtiger sind die beiden Malerfamilien Holbein und Burgkmayr, in welchen ein erbliches Talent von Generation zu Generation sich steigerte.

Von Hans Holbein dem Grossvater sind zwei sichere Werke aus den Jahren 1459 und 1499 bekannt*).
5. Ueber das erstere, eine Madonna mit dem Kinde, zwischen Blumen und Vögeln auf einer Rasenbank sitzend, fehlen uns bis jetzt nähere Angaben; es befindet sich im Besitz des Hrn. C. Samm zu Mergenthau. Das zweite gehört zu
6. einer wichtigen Folge von sechs Gemälden, in der königl. Galerie zu Augsburg, auf welchen die sieben Hauptkirchen von Rom mit biblischen und legendarischen Vorgängen (als Gebetsstationen für die Nonnen des ehemaligen Katharinenstiftes) dargestellt sind. Das betreffende Bild stellt auf dunkelblauem, goldgestirntem Grunde die Krönung Mariä über der Kirche S. Maria Maggiore, rechts, nach Art dieser Schule durch ein in Gold gemaltes Gestänge getrennt, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten, links die Legende der heil. Dorothea nebst der Stifterin dar. Die meist schlanken Figuren sind nicht ohne ein glückliches Bestreben nach Schönheit ausgeführt, die Färbung durchgängig tief, warm und nicht unharmonisch; entschieden unabhängig von der flandrischen Weise erscheint namentlich der fliessende, rundlich geschwungene Faltenwurf. Ausserdem ist es für diese alte Augsburger Schule be-

*) Dieser Maler wurde von Passavant (Kunstbl. 1846, No. 45) zuerst entdeckt. Wir fügen die Genealogie bei:

Hans H. der Grossvater

Hans H. der Aeltere geb. um 1450. — Sigmund H. geb. 1456, lebte noch in Bern 1540.

Hans H. der Jüngere, 1498—1554. — Ambrosius H. — Bruno H.

zeichnend, dass der tiefere religiöse Ausdruck zurücktritt neben einer gewissen genrehaften Derbheit der Lebensauffassung, welche sich z. B. in dem Singen der Engel ausspricht.

Von dem Sohne des Vorigen, Hans Holbein dem ältern (geboren um 1450), sind Werke aus den Jahren 1495—1504 vorhanden, welche schon mehr, wenigstens auf mittelbare Weise (z. B. im Faltenwurf), von der flandrischen Richtung bedingt sind. Immer aber ist sein Naturalismus selbständigerer Art als der seiner meisten oberdeutschen Zeitgenossen; es ist eine angeborene Freude an der Vielseitigkeit des Lebens und der Charaktere, so dass z. B. die Portraitfiguren, trotz der zu kurzen Verhältnisse, insgemein höchst wahr und lebendig sind. Nach höherer Schönheit und idealer Würde strebt der Meister dagegen weniger; der Reiz seiner weiblichen Köpfe liegt mehr in einer genrehaften Anmuth, wozu noch die zarte Vollendung der äussern Darstellung, die Weichheit des Farbenauftrages hinzukömmt. Zugleich aber ist eben jenes phantastische Element, dessen wir bei einigen Darstellungen Schongauer's gedachten, auch bei ihm und zwar in erhöhtem Maasse ersichtlich, eine Neigung zu gewaltsamer und übrtriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkürlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unserer neueren romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharfgekniffener italienischer Physiognomie, in grünem Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute,

7. wieder. — Zunächst sind einige Bilder der schon erwähnten Reihe in der Augsburger Galerie zu erwähnen, welche dem von Holbein dem Grossvater gelieferten theils vorangingen, theils folgten. Das eine, vom Jahre 1495, stellt in drei Abtheilungen die Trinität, mehrere Heilige und sechs Scenen aus der Passion dar. Das zweite, vom Jahre 1502, enthält die Verklärung, die Speisung der 5000, die Heilung eines Besessenen und die sehr zahlreiche Genossenschaft des Stifters und seiner Töchter. Der Hintergrund ist schon landschaftlich, das Blau des Himmels aber noch sehr schwer. Besonders gelungen ist der Besessene, mehr verzerrt dagegen der Ausdruck des Staunens und Schreckens in den Jüngern; die Bildnisse sind von naivster Individualität und vielleicht das Bedeutendste des Ganzen. Das Meisterwerk dieser Reihe ist jedoch das Bild der Paulskirche mit den wichtigsten Vorgängen aus der Geschichte des Apostels Paulus, oben die Dornenkrönung*), gemalt um 1504. Das eigentlich Dramatische, so sehr es gelungen sein mag, tritt hier neben dem unerschöpflichen individuellen Leben zurück, wovon dieses ganze Gemälde durchdrungen ist; in einem Zuschauer mit zwei höchst lebensvollen Knaben erkennt man den Meister und seine Söhne, in einer sitzenden Jungfrau die Stifterin (frühere Geliebte des Künstlers). —
8. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. ist ein Stammbaum der Maria und ein Stammbaum des Dominikanerordens, vom Jahre 1501, mit charaktervollen Halbfiguren.
9. — In der Pinakothek zu München und in der Moritzkapelle
10. zu Nürnberg befinden sich zwanzig Gemälde des ältern Holbein, von denen 17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kloster Kaisersheim herstammen und laut urkundlicher Nachricht im Jahre 1502 gestiftet worden sind. Es sind ziemlich grosse, längliche Bilder, meist zu

*) Es ist bezeichnend für den Witz dieser Zeit, dass hier die Schergen weiss und blaue Zwickeln an den Beinkleidern haben; die Farbe des mit Augsburg verfeindeten Baierns.

seinen rohern Arbeiten gehörend, und in den Gestalten der Widersacher sehr carrikirt. — Zwei treffliche, grau in grau 11.
gemalte Tafeln in der ständischen Galerie zu Prag sind mit seinem Namen bezeichnet; auf beiden Seiten sieht man Heilige und Vorgänge der Legende mit sehr vorzüglichen Köpfen. Auch in zwei Bildern der Münchner Pinakothek, 12.
die heil. Elisabeth und die heil. Barbara darstellend, sind die Köpfe in einer ungemein liebenswürdigen Naivetät und Weichheit ausgeführt.

Im Jahr 1504, oder vielleicht erst nach 1507, siedelte Holbein mit seiner Familie nach Basel über, wo er 1526 gestorben sein soll. Von den Gemälden der öffentlichen Samm- 13.
lung daselbst gehören ihm vier grössere Bilder an, welche schon ganz in der Weise des XVI. Jahrhunderts behandelt sind und das Leiden am Oelberg, die Gefangennehmung, Christus vor Pilatus und die Geisselung darstellen. Man wird in diesen zum Theil allerdings manierirten und verzerrten Gestalten weniger einen bedeutenden geistigen Inhalt als vielmehr die grosse Freiheit und Lebendigkeit der ganzen Darstellung anzuerkennen haben, welche zu ganz neuen Kunstmitteln durchzudringen im Begriffe ist. Das Zufällige, die Freude am Detail tritt hier zurück; die Behandlung ist wohl flüchtig, aber von einer freien Breite, die Körperauffassung wohl übertrieben, aber organisch lebendig, der Lichteffekt wohl grell, aber als künstlerisches Motiv mit Bewusstsein benützt*). Allerdings fallen diese Bilder möglicher Weise erst in die letzte Lebenszeit des Meisters, als andere Künstler schon eine eben so freie Darstellungsweise errungen hatten.

*) Ein Abendmahl, vielleicht derselben Reihe angehörend, ist wohl eher von Holbein dem Jüngern. — Ein grosses jüngstes Gericht über der Treppe des Rathhauses in Basel, vom Jahre 1510, welches der Sage nach von Holbein dem Jüngern wäre, könnte vielleicht von Holbein dem Vater sein und würde wenigstens in Betreff der Anordnung, namentlich der obern Gruppe, demselben keine Unehre machen. Eine totale Uebermalung gestattet kein näheres Urtheil.

Von Siegmund Holbein, welcher noch 1540 in
14. Bern lebte, ist ein bezeichnetes kleines Bild auf Goldgrund
in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg,
Madonna auf dem Throne, über ihr Engel welche eine
Krone und einen Traghimmel halten, die Köpfe fein und
edel, die Gewandung fliessend, die Färbung von grosser
15. Kraft, Wärme und Klarheit. Auch eine schöne, miniatur-
artig ausgeführte Madonna vom J. 1499 (?), in der Moritz-
kapelle zu Nürnberg, bisher seinem Bruder zugeschrieben,
möchte sein Werk sein; die heil. Jungfrau mit dem Kinde
nnd zwei blumenreichenden Engeln sitzt in einer gothischen
16. Kapelle. Im Belvedere zu Wien zwei nicht sehr bedeutende
17 Portraits. In der öffentlichen Sammlung zu Basel befindet
sich eine Reihe von Gemälden aus dem Leben der Maria,
welche in der Formengebung und in der fester geschlos-
senen Composition etwas an die Colmarer Schule erinnern,
den sprechend naturalistischen Köpfen zufolge jedoch auf
Augsburg hinweisen und aus einem äussern Grunde wohl
von Siegmund Holbein sein könnten. In der kräftigen und
tiefen Färbung herrscht das Rothbraun vor. Ein leidender
Christus derselben Sammlung ist eine nicht sehr bedeutende
Nachahmung nach Dürer, sicher nicht von Siegmunds Hand.
— Den jüngern Hans Holbein, in welchem die Rich-
tung der Augsburger Schule ihre höchste Vollendung fand,
werden wir im nächsten Abschnitt zu betrachten haben.

Ein anderer Augsburger Maler, Thoman Burgkmayr
(st. 1523), Schwiegervater des ältern Holbein, ist eben so
minder bedeutend als dieser, wie sein Sohn Hans Burgk-
mayr (von welchem unten) dem jüngern Holbein nachstehen
18. muss. Zwei Tafeln vom Jahre 1480, Christus mit S. Ul-
rich, und Maria mit S. Elisabeth von Thüringen, von sehr
derber Ausführung mit schwerbraunen Schatten und schar-
fen Lichtern, befinden sich im Dom von Augsburg, an den
19. Pfeilern dem Chor gegenüber. Wahrscheinlich ist auch
eines jener Bilder aus dem Katharinenstifte (aus dem Jahre
1502) mit den Kirchen S. Sebastiano und S. Lorenzo und

mehrern biblischen und legendarischen Vorgängen, jetzt in
der Augsburger Galerie, von ihm, ebenso eine Tafel mit 20
Heiligen in der Münchner Pinakothek, dort (Cabinet No. 24)
seinem Sohne zugeschrieben.

§. 232. Wie nun in derjenigen Schule, welche den jüngern Holbein hervorbringen sollte, das naturwirkliche, individuelle Leben, ja eine bisweilen fast genrehafte Auffassung vorherrscht, verbunden mit einem wesentlich malerischen Vortrag und weicher, tiefer Färbung, so ist dagegen die Stammschule Dürer's, die *fränkische*, von vorn herein in der Auffassung strenger kirchlich und geht mehr von der religiösen Bedeutung aus. In der Composition ist etwas von dem Stylgefühl Martin Schongauers; die Farbe ist lebhaft aber unharmonisch und bunt, das Körperliche von untergeordneter Durchbildung, die Gewandung oft willkürlich und scharf gebrochen. Von der ältern fränkischen Malerei, wie wir sie oben (Bd. I., S. 225 u. f.) in der *Nürnberger Schule* um 1400 kennen lernten, ist die derbe Bezeichnung der Umrisse (selbst in verschärftem Grade) und die sorgfältige Modellirung geblieben. Wenn aber bisweilen in den Charakteren auch der höhere Adel, die ernste Schönheit jener ältern Schule wieder hervortritt, so ist dies doch nicht die Regel. Herber und anstössiger als vielleicht in irgend einer Schule des XV. Jahrhunderts macht sich eine grell übertreibende Charakteristik geltend, die mit der feinen Individualisirung des ältern Holbein, mit der Anmuth der Ulmer Schule, mit dem edlen Gefühl Schongauers deutlich contrastirt und einen positiven Mangel an Schönheitssinn verräth. Die Gestalten der Widersacher Christi z. B. machen hier insgemein die wichtigsten Werke ungeniessbar und nach Umständen abscheulich.

Der vorzüglichste Künstler dieser Schule*) ist *Michael Wohlgemuth* (geb. 1434, st. 1519). Aus seiner Werk-

*) Vergl. R. v. *Rettberg*, Nürnberger Briefe, S. 142 u. f., und *Waagen*, Deutschland, a. m. O.

statt in Nürnberg gingen zahllose Werke hervor, wovon oft der grösste Theil rohe Gesellenarbeit ist. Diess war eine so notorische Thatsache, dass der Rath von Schwabach im Jahre 1507 für nöthig fand, in den Contract über einen Hochaltar folgende, für das rein handwerkliche Verhältniss wahrhaft bezeichnende Klausel aufzunehmen: „wo die Tafel an einem oder mer Orten ungestalt wurd“, müsse Wohlgemuth sie ändern, bis sie von einer beiderseitigen Commission als „wohlgestalt“ anerkannt würde; „wo aber die Tafel dermassen so grossen Ungestalt gewinn, der nit zu endern were, So soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben Gelt on Abgang und Schaden widergeben.“ — Aber abgesehen von den oft wahrhaft wüsten, verwilderten Malereien der Gehülfen, ist auch das Eigenhändige von verschiedenstem Werthe; der Meister bewegt sich in den Extremen eines ihm eigenen Ideales und einer carrikirten Hässlichkeit, welche hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte mit aller Absicht als künstlerisches Motiv behandelt zu sein scheint. Die flandrische Schule, welche in ihrem Individualismus meist ein bestimmtes Maass zu halten wusste, kannte er wahrscheinlich nicht. Auch sein Ideal, mit den dicken Backenknochen, schmalen Schultern und verdrehten Hüften lässt trotz der feinen Nasen und milden Augen, trotz des angenehm rundlichen Kopfes und des kleinen Mundes viel zu wünschen übrig, obwohl es sich hie und da bis zum Zarten und Frommen, selbst zum Edlen erhebt. Die Anordnung ist selten ansprechend, die Intentionen hie und da zwar sehr bedeutend, aber in ungeschickten, selbst ungeschlachten Bewegungen ausgesprochen.

Sein frühstes bekanntes Werk von Bedeutung (das Geringere übergehen wir) ist wohl der Altar in der Haller-
1. schen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg, aus den 1470er Jahren; die Flügel enthalten acht Bilder aus dem Leben der Maria und der Passion, die untern Flügel der Staffel die Wächter am Grabe u. s. w. Die Motive sind

nicht unedel, der Ausdruck des Schmerzes gelungen. — Vom Jahre 1479 ist der Altar in der Frauenkirche zu 2.
Zwickau*), dessen Flügelmalereien aussen die Passion (wüste, unbehagliche Scenen auf landschaftlichem Grunde), innen die Verkündigung, Geburt, Anbetung und heil. Sippschaft darstellen; letztere Theile, auf Goldgrund, zeichnen sich durch einzelne schöne Madonnenköpfe aus. Die Malereien der Staffel und der Rückseite (hier ein rohes jüngstes Gericht) sind nicht bedeutend. (Eine Kreuzigung, 3.
welche derjenigen an den Aussenseiten dieses Altars ziemlich genau entspricht, befindet sich in der Münchner Pinakothek.) Auch für andere norddeutsche Städte scheint Wohlgemuth beschäftigt gewesen zu sein; die Flügel des 4.
ehemaligen Hochaltars in der Stadtkirche zu Chemnitz, — 4 tüchtige, überlebensgrosse Figuren, — und ein Altar in 5.
der Reglerkirche zu Erfurt werden ihm zugeschrieben. — Als Hauptwerke sind sodann die Theile eines Altars vom 6.
Jahre 1487 zu betrachten, welcher sich ehemals in der Augustinerkirche zu Nürnberg befand und jetzt in die Moritzkapelle, in die Sammlung des Landauer Brüderhauses und in die Burg vertheilt ist, lauter Heiligengestalten und Legenden darstellend. Was hier von des Meisters Hand ist, wie z. B. die lebensgrossen, schlanken Gestalten der HH. Georg und Sebald, zeigt einen sehr tüchtigen Charakter und frommen Ausdruck, die weiblichen Heiligen eine zarte Jungfräulichkeit und Andacht. — Das nächste datirte Werk, der schon erwähnte Altar in der Kirche 7.
zu Schwabach, ist 1506—1508 gearbeitet und somit schon ein Werk aus dem Greisenalter des Meisters, sodass die theilweise Ausführung durch Schülerhände sich von selbst ergiebt. Von Wohlgemuth selbst sind wohl nur die Aussenseiten der äussersten Flügel, Johannes d. T. und S. Martin,

*) Vergl. Die Gemälde des Michel W. in der Frauenkirche zu Zwickau, herausg. von v. Quandt, Dresden und Leipzig, 8 Lithogr. mit Text.

mehr als lebensgross; Einzelnes verräth bereits die. Rückwirkung Albrecht Dürer's auf seinen Lehrer. Die innern Theile, Passion und Legenden, sind zwar von Wohlgemuth componirt, aber in der Ausführung geistloser und selbst roh
8. und fabrikmässig. — Das letzte bekannte Werk, vom Jahre 1511, befindet sich im Belvedere zu Wien; es ist ein sehr sauber ausgeführter Altar, dessen Mittelbild einen thronenden heil. Hieronymus mit Donatoren, und dessen Flügel andere Heilige, aussen die Messe S. Gregor's enthalten. Die frühere Schärfe und Härte ist hier beträchtlich gemildert, die Köpfe der weiblichen Heiligen mild und naiv, die der Stifter ebenfalls von vorzüglichem Werthe. — Von
9. den undatirten Werken ist ein Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg, mit der Messe des heil. Gregor und mehrern andern Heiligen, besonders ausgezeichnet und am meisten mit dem Altar von 1487 verwandt. Aus späterer Zeit und
10. schon von Dürer's Einfluss berührt erscheinen die Aussenseiten eines Altars im Kloster Heilsbronn, vom Chor links, mit der Legende eines heil. Ritters. In derselben Klosterkirche (im Seitenschiff) befindet sich ein anderer, ungleich wichtigerer Altarschrein, wovon die Flügelbilder (die heilige Geschichte, die Messe des heil. Gregor und die Donatoren) sowie die Rückseite (Trinität, Madonna und mehrere Heilige) Dürer zugeschrieben werden, wahrscheinlich aber sehr vorzügliche Arbeiten Wohlgemuths vom Ende des XV. Jahrhunderts sind. Die Köpfe sind theils edler, theils mannigfaltiger, die Bildnisse lebendiger, die Formen reiner als in seinen übrigen Werken, sodass er hier Alles mit eigner Hand und mit Aufbietung aller Kräfte gearbeitet haben dürfte. — Anderes in den Kirchen und Sammlungen von
11. Nürnberg, z. B. in der Johanniskirche, bei Herrn Campe, auf der Burg, u. s. w. übergehen wir, ebenso die nicht sehr selten vorkommenden Gemälde Wohlgemuth'scher Werkstatt (zum Theil wohl auch seines Pinsels) in den Galerieen von München, Augsburg, Bamberg, etc. In den
12. Studj zu Neapel ist ein Flügelaltar mit der Anbetung der

Könige höchst wahrscheinlich von seiner Hand. — An Werken der Schüler sind die Nürnbergischen Kirchen und Sammlungen reich.

Von mehr oder weniger unabhängigen Zeitgenossen enthält die Sammlung der Burg u. a. eine Tafel mit meh- 13.
rern Bischöfen und Mönchen (um 1460) von edlern Köpfen und besserer Zeichnung. Eine Grabtafel mit der Verkün- 14.
digung und den Stiftern, an einem Chorpfeiler von S. Sebald rührt von einem nürnbergischen Meister unter sehr bestimmtem flandrischem Einfluss her. Noch älter ist das 15.
Altarbild der Löffelholz'schen Kapelle in derselben Kirche (um 1453), meist legendarischen Inhaltes sammt einer zahlreichen Donatoren-Familie. — Von einem Maler Schwarz 16.
aus Rothenburg ist eine Madonna mit mehrern Heiligen, von feiner Behandlung der Köpfe, sonst dem Wohlgemuth verwandt, in der Sammlung der Burg. — Von Martin Zagel besitzt die Wiener Galerie ein Crucifix mit meh- 17.
rern Heiligen, ein schlichtes, ehrbares Werk. — Von Jacob Walch (1436—1500), dem Lehrer des Hans von Culmbach ist nichts Beglaubigtes mehr vorhanden. — Nur beiläufig erwähnen wir hier die nürnbergische Glasmalerfamilie der Hirschvogel, unter deren Mitgliedern namentlich Veit Hirschvogel (1461—1525) ausgezeichnet ist. Mehrere prachtvolle Fenster in S. Sebald und S. Lorenz 18.
(hier das berühmte Volkamer'sche um 1480) sind noch erhalten. Uebrigens hatte die Glasmalerei in dieser Zeit ihren unabhängigen, architektonischen Styl bereits eingebüsst und sich in Anordnung und Ausführung dem übermächtig eindringenden Realismus anbequemt. Sie bleibt von da an im Gefolge der Tafelmalerei und lässt sich mehr und mehr auf die Nachahmung der Wirkungen derselben ein.

§. 233. Noch weniger interessant als diese Schüler und Zeitgenossen Wohlgemuth's sind die gleichzeitigen Künstler in Baiern. Von Gabriel Mächselkircher von München (um 1470 blühend) befinden sich noch in der Schleissheimer 1.
Galerie zwei sehr grosse Gemälde der Kreuztragung und

Kreuzigung, die das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchter Phantasterei tragen. — Von Ulrich Füte-
2. rer von Landshut (um 1480) ist ebendaselbst ein grosses, beträchtlich schwaches Bild der Kreuzigung, sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt. — Etwas bedeutender scheint Hans von Olmdorf, bairischer Hofmaler
3. um 1490. Auf der Burg zu Nürnberg befindet sich von ihm ein beachtenswerthes Gemälde, ein Familienstück, fast Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf gemalt, doch nicht
4. ohne glückliche Auffassung natürlicher Motive. Anderes soll sich noch in Schleissheim befinden. — In Tyrol,
5. namentlich in dem Franciscanerkloster zu Schwaz waren um 1500 die Brüder Caspar, Johann und Jacob Rosenthaler aus Nürnberg thätig, von welchen der erstgenannte, der ausgezeichnetste, im Jahre 1514 starb. Eine Reihe von vorzüglichen Fresken aus der Passion im Kreuz-
6. gang jenes Klosters, ein grosser habsburgischer Stammbaum aus Halbfiguren bestehend in dem nahen Schlosse Tratzberg, und eine Anzahl Tafeln im Privatbesitze zu Inspruck sind wahrscheinlich meist von seiner Hand und sollen dem nürnbergischen Style entsprechen*).

Ueber die Eigenthümlichkeiten einer alten österreichischen Schule sind wir noch nicht genugsam unterrich-
7. tet**). Eine Kreuzigung auf Goldgrund im Belvedere zu Wien, mit dem Datum 1449 und dem Namen (des Malers?) D. Pfenning ist in den Farben bunt und hell, und in der Zeichnung der Gestalten noch nicht eckig und mager, son-

*) S. eine Mittheilung des Gr. v. E......g, Besitzers jener Tafeln, im Kunstbl. 1844, No. 29 u. 30.

**) Es ist uns noch kein Bild derselben zu Gesicht gekommen und wir verweisen desshalb ausschliesslich auf Passavant's Beiträge, Kunstbl. 1841, No. 103 und 104, sowie auf eine gütige Mittheilung des Herrn Dr. Rieckher aus Ulm, mitgetheilt im Kunstblatt 1843, No. 85.

dern eher etwas geschwungen. Dagegen scheinen 4 Passions-
bilder auf Goldgrund, in derselben Sammlung, bez. R. F. 1491
schon der scharfen, eckigen Weise des XV. Jahrh. anzu-
gehören. — Von einem andern Meister, ebenfalls mit dem 8.
Monogramm R. F. bezeichnet, enthält die Sammlung des
Stiftes Klosterneuburg einen lebensgrossen heil. Leopold
vom Jahre 1507 und vier kleine Bilder aus dessen Legende,
bez. 1501, welche in der Frische und Naivetät der Vor-
stellungen und Farben an die besten Miniaturen der Eyck'-
schen Schule erinnern und im Ausdruck milder und lieb-
licher sind als jene Bilder des Belvedere. Acht andere
kleine Tafeln aus der Passion und der Legende Johannes
d. T. sind von einer geringern Hand; eine davon trägt den
Namen Rueland. — Von einem Meister N. K. befindet
sich eben dort ein Gemälde mit der Geschichte der Hero-
dias und dem Datum 1521, was wir gleich hier erwähnen
wollen, da uns von österreichischen Malereien aus dem
XVI. Jahrhundert weiter nichts bekannt ist.

§. 234. Bei dieser Periode sind wir nun auch genöthigt, etwas Zusammenhängendes über die Kunst der pyrenäischen Halbinsel vorzubringen, so sehr es auch noch an genügenden Vorarbeiten fehlt, und so spärlich spanische Werke dieser Zeit selbst in ihrem Heimathlande vorhanden sind. — Schon seit dem X. Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges angeführt werden. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges,

welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des romanischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einführung des germanischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde,
1. welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada, im „Saal des Gerichtes", erhalten, und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein anderes enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Die Abbildungen dieser Gemälde lassen in der Zeichnung die Eigenthümlichkeiten des entwickelten germanischen Styles erkennen, wie sich derselbe in Deutschland etwa um den Beginn des XV. Jahrhunderts zeigt*). — Im weitern Verlauf dieses Jahrhunderts, welches für Spanien an prachtvollen Kirchenbauten so reich war, wird auch hier eine realistische Entwickelung bemerklich, wie im Norden und in Italien, und zwar, wie es scheint, nicht ohne Einwirkung des Auslandes, von welchem die spanische Malerei bis ins XVII. Jahrhundert fortwährend Anregungen aufnimmt. Schon zu Anfang des XV. Jahrhunderts waren die Florentiner Starnina und Dello, Nachfolger Giotto's, in

*) Sie finden sich im zweiten Bande von A. de Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. — Viardot (Les Musées d'Espagne etc. S. 211) rückt diese Gemälde erst in die Zeit nach der spanischen Eroberung (1492), doch scheinen seine Gründe nicht genügend. Die spanischen Araber mochten wie in Betreff des Weins und der Musik, so auch gegen die Malerei viel toleranter sein als der Koran erlaubt.

Spanien aufgetreten; um die Mitte desselben erscheint neben deutschen und französischen Glasmalern und kölnischen Baumeistern der Flandrer Maestro Rogel (Rogier von Brügge, 1445), später Juan Flamenco (1496—99, vergl. oben Seite 136) und Hieronymus Bosch. Ob diese Ausländer noch auf die bereits damals namhaftern spanischen Maler z. B. auf Sanchez de Castro, den Gründer der Schule von Sevilla um 1440, Einfluss hatten, ist noch nicht bekannt; doch bemerkt man wenigstens „in den Werken dieser Zeit einen lebhaften, natürlichen Ausdruck, ein frisches, blühendes Colorit, eine fleissige Ausführung der Beiwerke, und dabei einen Hang zum Ernsten, Sentimentalen und Traurigen*).“ Dass die spanischen Nachrichten schon hier eine Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer finden wollen (welchem sie für das folgende Jahrhundert sogar einen direkten Einfluss zuschreiben) bezieht sich wohl nur auf den Typus des XV. Jahrhunderts im Allgemeinen, und insoweit ist die Aehnlichkeit mit Dürer jedenfalls grösser als die mit den spätern Spaniern. Ausserdem mag Italien zumal seit der aragonischen Besitznahme von Neapel von Neuem eingewirkt haben; Antonio del Rincon (1446—1500) bildete sich in Rom; des Giovanni lo Spagna haben wir bereits als einer der bedeutendsten Schüler Perugino's gedacht. (Bd. I., S. 475.)

Uebrigens hielt sich bei manchen spanischen Malern der Styl des XV. Jahrhunderts bis tief in das folgende hinein, und zwar tritt das flandrische Element oft als das stärkere hervor. Manche der betreffenden Bilder stehen hierin etwa denjenigen der rheinischen Schulen gegen 1500 parallel; nur ist das Colorit bescheidener und weniger bunt.

Von der portugiesischen Malerei dieser Zeit ist uns noch keines der ziemlich zahlreich vorhandenen Bilder

*) Fiorillo, Bd. IV. S. 32 und 53. Manches aus dieser Zeit soll noch im Dom von Toledo vorhanden sein. Die Madrider Sammlungen enthalten wenig.

zu Gesicht gekommen, und die wenigen Nachrichten reichen noch nicht hin, eine Anschauung vom Styl derselben zu erwecken *). Merkwürdig ist auch hier das Eindringen flandrischer Kunstweise im XV. Jahrhundert. Wenn man auch auf den kurzen Aufenthalt des Johann van Eyck am portugiesischen Hofe im Jahre 1428 und 1429 kein weiteres Gewicht legen darf, so müssen wenigstens nachher noch bedeutende Kunstverbindungen zwischen Portugal und den Niederlanden stattgefunden haben, was sich bei zwei der thätigsten Handelsländer jener Zeit auch äusserlich leicht erklärt. Nun hat sich für alle Bilder eben dieses von flandrischer Weise abhängigen, wiederum mit Dürer verglichenen Styles, welcher von der Mitte des XV. Jahrhunderts bis zum Ende des XVI. dauerte, der Collectivname eines gewissen Gran Vasco festgesetzt, obschon andere alte Malernamen genug vorhanden sind. Selbst der Name Vasco vertheilt sich auf mindestens zwei sehr verschiedene Maler, einen Vasco welcher im Jahre 1455 als königlicher Illuminador angestellt wurde, und den wahren Gran Vasco von Vizeu, geboren 1552. Von dem besonderen Charakter der Werke des erstern und seiner Zeitgenossen sind wir nicht

*) Unsere einzige Quelle hierüber ist A. Raczynski: Les arts en Portugal, Paris 1846. 8. Einer der interessantesten Beiträge dieses Buches ist, beiläufig gesagt, die 1549 verfasste Relation des (in Portugal gebornen) Franz von Holland, über seine Kunstreise nach Italien. Wenn auch seine Gespräche mit Michelangelo u. A. meist Fictionen sein mögen, so sind doch wohl auch echte Worte darin. Auf einen Einwurf der Vittoria Colonna über die grössere Frömmigkeit in den niederländischen Bildern lässt der Autor z. B. den Michelangelo antworten:

„Die wahre Malerei (d. h. die italienische) ist edel und fromm „von selbst, denn schon das Ringen nach der Vollkommen„heit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nä„hert und vereinigt; von Seinen Vollkommenheiten ist die „wahre Malerei das Abbild, von Seinem Pinsel ein Schatten.“ U. s. w. (pag. 14).

näher unterrichtet; nur muss hier noch angeführt werden dass Einzelnes wohl geradezu als niederländische Arbeit zu betrachten ist, wie z. B. 15 Passionsbilder im Jesuskloster 2.
zu Setubal, vielleicht auch eine Reihe von Scenen aus dem Leben der Maria im erzbischöflichen Pallast zu Evora, 3.
u. A. m. Von den portugiesischen Arbeiten welche den Namen Gran Vasco zu tragen pflegen, scheint namentlich in der Akademie und in den Kirchen von Lissabon ein 4.
nicht unbedeutender Vorrath vorhanden zu sein.

Vierter Abschnitt des dritten Buches:

Die Kunst diesseits der Alpen und in Spanien im XVI. Jahrhundert.

Vorbemerkung.

§. 235. Der Unterschied zwischen der Malerei des XV. Jahrhunderts und derjenigen des XVI. ist im Norden ganz anderer Art als in Italien. Wenn hier auf eine rastlose Aneignung aller Formen des sinnlichen und geistigen Lebens, welche die Aufgabe des XV. Jahrhunderts ausmachte, eine freie und grossartige Anwendung des Errungenen folgen konnte, so mussten die nordischen Maler um den Anfang des XVI. Jahrhunderts vor Allem Das nachholen, was ihre im Realismus der van Eyck'schen Zeit stabil gebliebenen Vorgänger und Lehrer versäumt hatten, und stehen somit in ihrer Durchbildung erst den Italienern seit der Mitte des XV. Jahrhunderts parallel. Ueberdiess galt es nicht bloss, Fehlendes zu ergänzen; eine schwergelagerte Schicht conventioneller Manier, in welche sich die nordische Malerei des XV. Jahrhunderts hineingelebt hatte, musste mit unsäglicher Anstrengung beseitigt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen Albrecht Dürer und der jüngere Holbein erst ihre ganze Grösse.

Aber auch in dieser höchsten Blüthezeit war Ziel und Ende der nordischen Malerei von dem der italienischen wesentlich verschieden. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. — Auch den Nordländern war die Anlage zur Entwickelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt; wir haben in den Werken des romanischen und des germanischen Styles mehrmals ein erfolgreiches Streben nach ideal-schöner Auffassung nachgewiesen und auch bei den Meistern des XV. Jahrhunderts die realistische Auffassungsweise durch den Ausdruck einer „schönen Seele" (man verzeihe diess Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe gehoben oder wenigstens eigenthümlich durchbrochen gefunden. Dass nun gleichwohl diess höchste Element der Schönheit nicht zur Reife gelangt, liegt an der Uebermacht anderer geistiger Interessen und Richtungen.

In den Vordergrund tritt hier wiederum dasjenige Element, welches man gewöhnlich mit dem Namen des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker und ich möchte es am liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitre Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien

und Griechenland nicht kennen und welche auf einer, von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen nachbildet, wo sie in eigner Willkühr zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterworfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen verleugnet sich schon in den früheren Entwickelungsperioden der nordischen Kunst nicht ganz, wenngleich er freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt. Er äussert sich z. B. bereits in jener übertriebenen Charakteristik, die in einzelnen Werken der altkölnischen Schule (Bd. I, S. 250) hervortritt; in der Hölle des berühmten Danziger Bildes (Bd. II, S. 140), in jener Darstellung der apokalyptischen Vision Memlings (Bd. II, S. 127), in den tollen Productionen des Hieronymus Bosch (Bd. II, S. 143); vornehmlich jedoch bei den Deutschen der späteren Zeit des XV. Jahrhunderts, bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w. — Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwickelung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhält-

nissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjectiven Ansichten auf. Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge bewirken, wie dergleichen in der That weder in den politischen Verhältnissen, noch in andren Beziehungen des Lebens ausblieben und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Production des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein mehr untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdiess nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten mährchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungsvolles auch von einzelnen grossen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen*).

*) Ausser den angegebenen Verhältnissen dürften jedoch auch noch manche Nebenumstände, welche auf die künstlerische Entwickelung der Zeit eingewirkt, zu berücksichtigen sein. Namentlich jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer u. a. Begebenheiten in den sogenannten Mysterien, Moralitäten, Processionen, sowie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnacht-

Von grösster Bedeutung ist es nun, zumal in Bezug auf diese phantastische Auffassungsweise, dass mit dem XVI. Jahrhundert die Malerei in ihre verschiedenen Gattungen auseinander ging. Nicht nur nimmt die profane Geschichtsmalerei sammt den Mythen des Alterthums fast plötzlich eine sehr bedeutende Stelle neben der religiösen ein; auch das Genrebild und die Landschaft trennen sich entschieden ab und bald folgt auch das Stillleben. Die Elemente dieser Trennung waren schon in dem grossen Johann van Eyck zu erkennen; schon bei ihm waren die einzelnen Theile der malerischen Darstellung reichlich ausgebildet genug, um als abgesonderte Gattungen auftreten zu können; dass es noch nicht geschah, lag an dem übermächtigen kirchlichen Gegendruck der Zeit. Dieser hatte jetzt aufgehört, die Kunst war frei der Subjectivität des Malers und des Bestellers hingegeben.

Diese Befreiung der Subjectivität drückt sich übrigens wie gesagt schon innerhalb der Historienmalerei auf das Deutlichste aus. Die Darstellungen aus der Mythe und Geschichte des Alterthums, wofür der Humanismus jener Zeit eine grosse Begeisterung erweckt hatte, nehmen auf einmal überhand, und zwar nicht so sehr in Staffeleibildern, wie in den Fresken der Rathhäuser, ja selbst an den Façaden ansehnlicher Bürgerwohnungen. Gleichzeitig hatte man auch in allem Decorativen die italienische Renaissance angenommen, wahrscheinlich nach Kupferstichen und Holzschnitten z. B. Mantegna's, wenigstens erinnert die Verzierung der dargestellten Baulichkeiten mit steinfarbigen Reliefs antiken Inhaltes, mit Fruchtschnüren u. dgl. direct an paduanische Weise. Selbst einzelnes Figürliche, wie z. B. die nackten Engelkinder in Gestalt von Genien, welche jetzt oft die Stelle der erwachsenen und bekleideten Engel einnehmen, erklärt sich am nächsten durch diesen Einfluss.

spielen. Vergl. Schildener, „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes", im Museum, 1836, No. 44, S. 351.

Bei weitem das Grösste und Wichtigste bleibt jedoch die selbständige, einheimische Entwickelung, dieses neue tiefe Eindringen in die Wirklichkeit der Dinge sowohl als in den höhern geistigen Inhalt der Aufgaben. Dass der Goldgrund jetzt wegbleibt, dass der Faltenwurf wieder seine naturgemässe Rundung erhält, sind nur äussere Züge dieses bedeutsamen innern Ueberganges.

Erstes Capitel.

Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger.

§. 236. Albrecht Dürer fesselt unter den Meistern, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, vor Allen unsre nähere Aufmerksamkeit. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinüberzugreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor

*) Ueber Dürer verschiedene Monographieen, die älteste von H. C. Arend: Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürers. Gosslar 1728. — Neuere Schriften: Weisse: A. Dürer und sein Zeitalter, Leipzig 1819. — Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. — J. Heller: das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. (Zweiter Band in 3 Abtheilungen, erster und dritter Band noch nicht erschienen.)

Allem aber ein treuer ernster Sinn, verbunden mit dem strengsten Studium (durch die Abfassung verschiedener theoretischer Werke*) bestätigt), — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am Liebsten als „Gedichte" bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, auch ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keinesweges der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen; wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit,

*) Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken, 1527. — Vier bücher von menschlicher Proportion, 1528. — (Von allen verschiedene spätere Ausgaben und Uebersetzungen).

welche vielfach andre Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht immer als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens (nach Art seiner Vorgänger), sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen*).

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner

*) Schorn (zur Gesch. d. Bildschnitzerei, Kunstbl. 1886, No. 4) sagt sehr schön von Dürer: „die charaktervolle Nachbildung gemeiner Wirklichkeit erhob er durch Adel der Gesinnung, und diese innere sittliche Haltung bei oft unschönen äusseren Formen trat bei ihm an die Stelle jener bewusstlos gläubigen Frömmigkeit, die unter den Kämpfen der Reformation nicht bestehen konnte. So behandelte er die religiösen Gegenstände mehr aus dem menschlichen Standpunkte mit wunderbarer Klarheit der Einsicht und des Gefühls, konnte sich aber nicht losreissen von Magerkeit der Zeichnung und eckiger Manier des Gewandwurfes."

Anschauung bekannt sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wichtigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

Albrecht Dürer war im Jahre 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst im Jahre 1528. Sein Vater war ein Goldschmied; es fehlte wenig, dass er seinen Sohn nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre gegeben hätte; dafür wurde derselbe nun Schüler des Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490—1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbeiten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung
1. des Herrn Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Aechtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eins der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig sieht, wiederum jene übertrieben phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdiess glaubte ich in den Physiognomieen der edleren Köpfe einen gewissen Typus zn erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste*).

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, II, 1. S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mecheln erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Wir müssen somit dies zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen.
— Dagegen hat eine Federzeichnung vom Jahre 1489, 2.
zuletzt im Besitz des Kunsthändlers Woodburn in London, die Vermuthung der Echtheit für sich. Sie enthält einige geharnischte Reiter, deren einer vom Pferde gestochen wird, und ist von meisterlicher Erfindung und Handhabung der Feder, nur in der Zeichnung noch mangelhaft.

Sodann befindet sich in der florentinischen Galerie der 3.
Uffizien der Portraitkopf eines alten Mannns in schwarzer Mütze, der Dürer's Vater vorstellen soll und ausser seinem Zeichen auf der Rückseite das Familienwappen und die Jahrzahl 1490 trägt*). Es ist ein trefflicher Kopf, lebenswahr und voll Charakter, doch eher der spätern Zeit Dürer's entsprechend.

Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's ist sein eignes Portrait vom Jahre 1498, welches sich 4.
in der florentinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den Uffizien) befindet**). Die Anordnung des Bildes ist bekannt. Man sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster stehend, die Hände auf einer

*) Heller a. a. O. S. 162.

**) Dies Portrait Dürer's ist höchst wahrscheinlich dasselbe, welches sich in der Galerie des Königs Carl I. von England, dem es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passavant, Kunstreise etc. S. 264). Ebendaselbst befand sich, als Gegenstück, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes Brett gemalt." Sollte dies vielleicht das oben besprochene, ebenfalls in den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angezeichneten Grunde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch die Jahrzahl gefährdet haben kann. Ein anderes Bild von Dürer's Vater, mit dem Datum 1497, findet sich in der Münchner Pinakothek. — Aus demselben Jahre besitzt die Augsburger Galerie die Halbfigur einer betenden Maria, welche Waagen (Deutschland II, S. 37 u. f.) für echt hält. Der Kopf ist nicht schön, aber von zart jungfräulichem Charakter und reinem Ausdruck der Andacht.

Brüstung zusammengelegt. Er erscheint in eigenthümlicher Festkleidung; in zierlich gefaltetem, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in sorgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier, bei ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Breites und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in späterer Zeit kaum wieder vorkömmt), die Schatten der Carnation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruck des Gesichtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses naives Wohlgefallen an der eignen, allerdings herrlichen Persönlichkeit (das sich auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirckheimer schrieb, ziemlich unverholen ausspricht).

5. In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigstens bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit aus den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst; in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwenglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei anderen Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen

Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Waage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen und Stolzen der Erde zu Boden, und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden*).

Vom Jahre 1500 sind mir verschiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Por- 6.
trait in der Münchner Pinakothek, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen diesem und dem eben besprochenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier nur zwei Jahre älter ist; ein Unterschied der auf eine merkwürdige Krisis, welche in der Entwickelung seines Inneren vorgegangen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde erscheint er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier ist er plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll und kräftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durchgebildeten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das Zeugniss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch die eigenthümliche Technik, welche zu dem besonderen Gepräge in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier bereits vollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lasuren in den Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden Bilde sogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei ist jedoch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas streng, und wenngleich

*) Das Bildniss des Oswald Krel in der Münchner Pinakothek ist uns nicht mehr im Gedächtniss. Es ist bezeichnet 1499 und hat einen rothen Teppich und eine Landschaft zum Hintergrunde.

bedeutende Restaurationen sichtbar werden. Die Haare, die in schönem Reichthum auf beide Schultern niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch steif in der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei des Gesichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wiederholung dieses Bildes auf der Burg zu Nürnberg eine neuere Copie ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte bekannt, wie das Original von dort abhanden gekommen.

7. Ein zweites Gemälde aus demselben Jahre ist das Portrait eines jungen Mannes in der Pinakothek, von einfachem, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es ist dasselbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johannes bezeichnet wird und aus dem Praun'schen Kabinette
8. zu Nürnberg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst, ist weniger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den Leichnam Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird. Es ist wohlgeordnet, aber von sehr gewöhnlichem bürgerlichem Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt. Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde.

9. Eine reiche und höchst bedeutende Composition der Kreuzigung, auf grauem Papier, weiss gehöht, jetzt im Besitze des Hrn. P. Vischer in Basel, trägt das Datum 1502.

10. Vom Jahre 1503 befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant. Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau.

11. Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eignem,

mährchenhaftem Reize. — Ebenso gehört auch der Kupferstich, vom Jahre 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzüglichsten Arbeiten. 12.

Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi vorstellen und sich in der Sammlung des verst. Erzherzogs Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie enthalten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme, welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatt die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1524 heissen. 13.

§. 237. Im Jahre 1506 machte Dürer eine Reise nach dem oberen Italien und hielt sich vornehmlich längere Zeit zu Venedig auf. Von seinem Treiben in dieser Stadt geben uns die Briefe, die er an seinen Freund Wilibald Pirckheimer schrieb und die auf unsre Zeit gekommen sind, mannigfach interessante Kunde. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit dessen leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille machte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber wisse er nicht mit Farben umzugehen.“ Nach der gewöhnlichen Annahme war dies ein Gemälde der Marter des heil. Bartholomäus, welches sich im Anfange des XVII. Jahrhunderts zu Prag in der reichen Galerie des Kaiser Rudolph II. befunden haben und gegenwärtig verschollen sein soll. Doch scheint diese Annahme nicht genügend begründet, und es dürfte vielmehr ein andres Dürer'sches Bild vom Jahre 1506, welches sich 1.
noch zu Prag, in dem Prämonstratenser-Stift Strahow befindet und eine Maria, von Engeln gekrönt und von dem Kaiser, dem Papst und vielen geistlichen und weltlichen Fürsten umgeben, darstellt, für das in Rede stehende

Gemälde zu halten sein*). Leider ist dasselbe sehr beschädigt und stark übermalt; doch bleibt immer die glückliche und selbst grossartige Anordnung, welche zum Theil auf venetianischen Motiven zu beruhen scheint. Wie die Madonna vor einem Teppich thront, wie die zwei Engel über ihr die Krone halten, wie der lautenspielende Engel zu ihren Füssen angebracht ist, — diess und Andres erinnert deutlich an die Weise des Giovanni Bellini.

*) Obige Berichtigung der gewöhnlichen Angabe verdanke ich einer gütigen Mittheilung des Herrn Premierlieutenants Becker zu Münster, welcher mir s. Z. hierüber Folgendes schrieb:

„Hirt macht bereits, bei Gelegenheit einer Recension von „Dürers Leben, in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche „Kritik, 1829, S. 571, darauf aufmerksam, dass das in Rede stehende „Gemälde zwar für die Bartholomäus-Kirche in Venedig gemalt wor„den, jedoch keinesweges die Marter dieses Apostels, sondern eine „Maria von Engeln gekrönt darstelle, wie bereits mehrere italienische „Kunstschriftsteller angeben. Van Mander I, S. 59 (Ausg. v. J. 1764) „spricht ebenfalls von einer Madonna: *In den Jare* 1506 *eene Maria* „*door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende.* Hirt, „a. a. O. glaubt das fragliche Gemälde in der Wiener Galerie wieder„gefunden zu haben. Diese Annahme scheint jedoch auf einer Ver„wechselung zu beruhen; ich vermuthe vielmehr, dass sich das Gemälde „noch in Prag, und zwar in dem Prämonstratenser-Stift Strahow „befinde. Obgleich ich das Gemälde selbst nicht gesehn, so habe ich „doch vor Kurzem, durch einen Freund, welcher nach meiner Angabe „an Ort und Stelle Nachforschungen anstellte, folgende Nachricht „erhalten: Die Tafel ist etwa 6 bis 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In „der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt. „Vor derselben Kaiser Max, ein Papst und viele geistliche und welt„liche Fürsten knieend, welche von Maria, dem Kinde und einer „Anzahl Engeln mit Rosenkränzen gekrönt werden. Rechts im Hin„tergrunde Dürer und Pirckheimer stehend. Der erstere hält ein „Täfelchen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus* „*Dürer Germanus MDVI.* (Monogramm.) Unten zu den Füssen der „Maria ein Engel, welcher die Laute spielt. — Im J. 1835 ist in Prag „ein kleiner Stahlstich nach diesem Gemälde erschienen, gez. von „Friese, gest. von Battmann.“

Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er 2.
in demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Gemälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Palast Barberini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift zufolge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Beispiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist dies jedoch in Bezug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Christus ist ein derber, beschränkter Knabe ohne Begeisterung; auch die Andern sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch carikirt, und von schmutziger Farbe. Merkwürdig ist indess auch hier die theilweise Aufnahme venetianischer Einflüsse. Dahin gehört schon die Zusammenstellung mehrerer, durch ein psychologisches Interesse verbundener Halbfiguren, wofür man in der deutschen Kunst kaum ein gleichzeitiges Beispiel finden wird. (Aehnliches bei Quentin Metsys ist wenigstens nicht früher.) Sodann sind einzelne Partien fast venetianisch gemalt, sodass das ganze Bild zwischen zwei sehr verschiedene Darstellungsweisen getheilt erscheint. Später tritt dieser fremde Einfluss wieder sehr zurück.

Ein Bild vom Jahre 1507 befindet sich in der Galerie 3.
des Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön, lebenswahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Portraitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen muss. — Dies Gemälde lässt uns auf die Vollendung eines anderen schliessen, welches Dürer in demselben Jahre malte und welches nachmals aus dem Besitz des Rathes von Nürnberg in die Galerie des Kaisers Rudolph II. überging. Es stellte Adam und Eva im Paradiese dar; ein altes Epigramm sagt von diesen Figuren:

Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden, —
Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt!*)

4. Das Bild ist ebenfalls verschollen. Das in der Provinzial-Galerie von Mainz befindliche Gemälde desselben Inhalts gilt als eine spätere und übermalte Copie**).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Meisters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Arbeiten in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom Jahre 1508 in
5. der Wiener Galerie des Belvedere zu erwähnen, welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Galerie des Kaisers Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der zehntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen;

*) *Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto*
Non ita formosos vos ego depuleram.

**) Heller, a. a. O. S. 189. — Und dennoch ist wohl das Mainzer Gemälde das arg misshandelte, ehemals vielbewunderte Urbild. Auf schwarzem Grunde stehen die beiden nackten, fast lebensgrossen Gestalten, leis anmuthig gegeneinander geneigt, dem Beschauer gegenüber. Die Körperlichkeit ist mit Adel und Fülle entwickelt, besonders in der Eva; auch die Beine sind — zum erstenmal in der deutschen Malerei — schön in Bildung und Stellung; nur den einen Arm des Adam kann man noch herb nennen. Leider hat die gänzliche Uebermalung nur den Kopf der Schlange verschont, in welchem noch die volle, geistreiche Originalität des Meisters sichtbar wird. — Hr. Hofrath Linckh in Stuttgart besitzt ein kleines Bild desselben Inhalts vom Jahre 1512, welches ebenfalls Ansprüche auf Echtheit zu haben scheint. — Ueber die Echtheit der beiden getrennten lebensgrossen Gestalten des Adam und der Eva im Palast Pitti wollen wir nicht entscheiden.

doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich schienen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B. in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. — In der Schleissheimer Galerie sah ich eine Wiederholung dieses Bildes, ohne Zweifel eine alte Copie.

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmelfahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen-Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im Anfange des XVII. Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses
unter. — Eine alte Copie im Städel'schen Institut zu Frank- 6.
furt a. M. giebt wenigstens die Composition wieder. Oben sieht man Maria in der Glorie, von der Dreieinigkeit gekrönt, unten die das Grab umstehenden Apostel; im zweiten Grunde Dürer selbst, eine Tafel mit der Jahrzahl 1509 und seinem Namen haltend. Der obere Theil hat ganz die ernste Grossartigkeit des Meisters, der untere lässt auf ein Urbild voll Bedeutung und Charakter schliessen. Die Flügelbilder, ebenda, scheinen die echten und ursprünglichen zu sein, sind aber schon in der Composition von untergeordnetem Werthe und ermangeln in der Ausführung der

Energie des Meisters, sodass sie doch nur als Schülerarbeit gelten können. Sie stellen die Enthauptung des Apostels Jacobus und das Martyrium der heil. Catharina dar, letztere eine noble und anmuthige Gestalt.

7. In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch dies Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastosen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziemlich nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug*).

Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit
8. im Jahre 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare knieend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst.

Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der

*) Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 24, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vergl. Heller, a. a. O., S. 153) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Galerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert und selbst als 3 und 5 genommen werden könnte; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuztragung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion, geschrieben ist.

Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendigen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blätter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelblatt stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. — Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrängtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürtzt; zur Rechten der Scherge (in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues) der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, knieend, das Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein anderer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden.

Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Raphaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abenteuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten eine treffliche Zeichnung. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, wesshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie erspriesslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

10. Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: trefflich einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vordergrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge: ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders das letztere,

Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und in ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit, die in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast überflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die Blätter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an einige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig erinnert werden. — Die goldne Pforte: Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf eine freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim, ein milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weiblichkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und andre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn herbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die Geburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naivetät. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, die einen interessanten Vergleich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben Gegenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Beschneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die häufig so unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern der Abgeschmacktheit annähert, ist hier zur gemüthvollsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte geworden. So figurenreich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig; ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen. — Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen die ebengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figuren in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtver-

wachsenen, früchtereichen Waldes, durch welchen die heilige Familie hinzieht, erhöht auf eigenthümliche Weise den Liebreiz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der heil. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in die Ruinen eines alterthümlichen Pallastes hineingebaut. Maria mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende Engel zu ihren Seiten; Joseph mit Zimmerwerk beschäftigt, und eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürer's sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt worden; in verschiedenen Galerieen finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

12. Ebenfalls mit der Zahl 1511 sind noch einige andere Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

13. Zwischen den Jahren 1507 und 1513 ist ferner die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

1. §. 238. In diese, schon so reiche Zeit (1511) fällt wiederum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manches andre von seinen Werken, später nach Prag

ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesen breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlechtern, alle knieend. Zu unterst sieht man eine schöne Landschaft und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vornehm in prächtigem Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu seinen Füssen hält mit den Worten: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. Auch in diesem Gemälde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster Feinheit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf ist meist grossartig, die Gestalten der Dreieinigkeit sind würdig und nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem Bilde fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe der andren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu nennen. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine phantastische und bis an die Caricatur gränzende Auffassung des gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er sie nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmagorisches Farbenspiel und dgl. anders?) zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzunehmen, dass er selbst auf diejenigen

Bilder, auf denen er sein eignes Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

2. Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Galerie des Belvedere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind haltend. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den gewöhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber gemalt, leider mit graulichen Schattentönen im Nackten.

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen Gemälden eingeschaltet wenden, über deren Zeit keine sicheren Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, der mittlern Periode des Künstlers angehören dürften.

3. Maria, Anna und das schlafende Kind, ehemals in der Schleissheimer Galerie, hing ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

4. Mater dolorosa, in der Münchner Pinakothek. Stehend, mit gefaltenen Händen; schön, einfach und würdig.

5. Eine schöne kleine Geburt Christi, zu Burleighhouse in England.

6. Eccehomo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel.

7. Altarblatt mit (jetzt getrennten) Flügeln in der Münchner Pinakothek, von der Baumgärtner'schen Familie in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des XVII. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten knieend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Dona-

toren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der eine von diesen ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schön in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel", daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. Der auf dem andern Flügelbilde ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht.

Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von 8.
den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (nach 1515?). Ursprünglich von der Holzschuher'schen Familie in die Kirche St. Sebald in Nürnberg gestiftet, kam das Bild von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Galerie. Eine figurenreiche Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch (mit Ausnahme des widerwärtigen Kopfes) in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümliche leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wiederholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi, ist sie jedoch bedeutend trockener.

Die Brustbilder Kaiser Karl's des. Gr. und des Kaisers 9.
Sigismund, in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt.

Hercules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebenda- 10.
selbst. Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur

Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt. (Soll das Datum 1500 tragen.)

11. Portrait eines Gelehrten in der Münchner Pinakothek. Mit Leimfarben gemalt, tüchtig.

Interessanter als der grösste Theil der ebenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unsrer geschichtlichen Uebersicht führt.

12. Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel" bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Produktion erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet. Da steigen zwei Dämonen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag; die Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist wahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sickingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es

in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von andern wird er insgemein als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

Im Jahre 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vor- 13.
zügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das maasslose Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen.

Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der 14.
gleichzeitige Kupferstich, welcher den heil. Hieronymus in seiner Studierstube darstellt. Hier sehen wir ebenfalls eine menschliche Gestalt, die in tiefe Gedanken versunken ist, und ein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist das Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber ist darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche alle Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft fern hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit in seiner liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt.

Von 1514 ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen verschiedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche im Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen Gesammtauffassung enthalten.

16. Mit der Jahrzahl 1515 ist Dürer's grösstes Holzschnittwerk bezeichnet: die Ehren-Pforte des Kaisers Maximilian, ein seltsam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle historischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Ornamentes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung ist bei demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger, als auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in gewisse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen ungemein beschränkt worden ist; gleichwohl fehlt es dem Ganzen nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, dieselben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise zusammengesetzt; vornehmlich gilt dies von den Haupt-Säulenpaaren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener Consequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern im Wesentlichen nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühle gezeichnet. Die grossen Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, vom Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus dem Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch kommen auch deren im

Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht anziehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

Im Jahre 1515 fertigte Dürer ausserdem die berühmten 17.
Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet*). In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannigfacher Art. Hier kommt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausfüllung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten haben mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkommt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

Hier erwähnen wir am besten eine herrliche, in Aqua- 18.
rellfarben ausgeführte Federzeichnung im Besitze des Hrn. P. Vischer in Basel, welche aus der reifsten Epoche Dürer's herrühren mag. Unter einem Renaissancegebäude, mit reicher Aussicht, ist Maria mit dem Kinde, von vielen Engeln umgeben, dargestellt.

Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in 19.
der Galerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des XVII. Jahr-

*) Lith. von Strixner, 1808: „Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen."

hunderts) an den Herzog von Toskana geschenkt. Beide
sind mit Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von be-
20. deutendem, energischem Charakter. — Aus demselben
Jahre ist das Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth
in der Münchner Pinakothek, ein seltsam scharfes, kno-
chiges, strenges Gesicht.

21. Vom Jahre 1517 ist die phantastische, aus vier Holz-
schnitten bestehende Composition der Säule, auf der ein
22. Satyr sitzt. — Für das Jahr 1518 möge zunächst der
höchst reizvolle Holzschnitt angeführt werden, welcher die
Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln
umgeben, darstellt.

23. Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom
Jahre 1518, in der Münchner Pinakothek, ist ohne Geist
24. und nichts als eine nüchterne Aktfigur. — In dasselbe Jahr
fällt jenes merkwürdige Gemälde der gräflich Fries'schen
Galerie zu Wien, welches den Tod der Maria darstellt und
in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Bur-
gund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian, in den um-
gebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes
und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen ent-
hält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe
und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt*). Ich kann
über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

25. Im Jahre 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaisers
Maximilian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des
Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Ga-
lerie des Belvedere zu Wien, hat jedoch nichts sonderlich
Ausgezeichnetes.

§. 239. In den Jahren 1519 und 1521 unternahm Dürer eine Reise nach den Niederlanden; seine uns aufbehaltenen Tagebücher berichten von den grossen Ehren, mit welchen er von den dortigen Künstlern aufgenommen wurde. Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleis-

*) Vgl. Heller a. a. O. S. 261.

siger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters gewesen sein dürfte und ihm vielleicht über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben hat. Wenigstens ist in seinen späteren Werken manch ein neues Motiv zu bemerken, auch berichtet uns Melanchthon, nach Dürer's eigenen Aeusserungen, wie ihm später erst die wahre Schönheit der Natur aufgegangen sei, wie er erkannt habe, dass die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen*).

Die Galerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merk- 1.
würdiges Gemälde Dürer's vom Jahre 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc. (Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep. 47. p. 42. E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini 1642 fol.)* — Füssli (Allg. Künstlerlexicon, II., S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue"; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und ist wahrscheinlich auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen Umgebungen, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im Pelzmantel, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umgenommen hat, auf ihrem Schoosse. Auf dem grünen Tische vor ihr liegt eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Maria ist etwas eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind jedoch nicht sonderlich schön.

2. Im Iahre 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, welche den Triumphwagen des Kaisers Maximilian bilden. Es ist eine ziemlich nüchterne Allegorie; die reichen Ornamente des Wagens sind bereits ungemein barock und selbst unschön. Dagegen zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Gestalten, trotz der etwas schweren Verhältnisse und des hässlich geknitterten Faltenwurfes (der indess auch wohl zum Theil dem Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), ausserordentlich schöne Motive, welche von Raphael's naiver Grazie erfunden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte, für Dürer's veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit, ebenfalls nicht ausser Acht zu lassen sein.

3. Vom Jahre 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brustbildern der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus, in der Münchner Pinakothek. Sie bildeten die Innenseiten der Flügel eines Altarwerkes, welches sich früher in der Kapelle des Hauses Jabach zu Köln befunden haben soll. Sie sind in schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdrucke, weichen jedoch im Wesentlichen nicht von Dürer's früheren Werken ab. Die Aussenseiten glaubt man in
4. zwei Bildern zu erkennen, deren eines, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., den büssenden Hiob darstellt, welchem seine Frau ein Gefäss über den Kopf ausgiesst;
5. das andere, im Museum zu Köln, enthält zwei Spielleute. Beide sind von leichter, geistreicher Behandlung und unzweifelhaft von Dürer's Hand. — Dagegen ist ein anderes

Werk in Köln, das Altarblatt der Kapelle Cervo in S. Ma- 6.
rien im Kapitol, trotz des Monogramms (und der Jahrzahl 1521) entschieden unecht und als Werk eines gleichzeitigen Nachahmers oder Schülers zu betrachten. Die Tafel ist auf beiden Seiten bemalt; vorn sieht man den Tod der Maria, hinten die Trennung der Apostel. Composition, Charakteristik und Einzelnes in der Behandlung ist entschieden Dürerisch, aber von einer schweren, rohen Hand in dicken Farben, ohne die zierliche Transparenz des Meisters vorgetragen. — Aus dem J. 1523 ist auch das Gemälde einer 7.
heil. Dreifaltigkeit, im Privatbesitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behandlung und die treffliche Ausführung gerühmt wird*).

Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung 8.
zu Aachen führt Heller**) eine Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der etwas undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Raphael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde." Wenn das Bild, dass ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in späterer Zeit eine andere Bahn einzuschlagen strebte. —
Die Jahrzahl 1526 findet sich auf einem Brustbilde der 9.
Madonna mit dem Kinde in den Uffizien zu Florenz. Das Kind hält ein Blümchen, die Madonna, von herb jungfräulichem, fast verdriesslichem Ausdruck, hat eine Birne in der Hand. Das Ganze ist sehr vorzüglich modellirt und gemalt.

In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwür-
digen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeit- 10.
genossen, des Kardinals Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam u. a., welche sich durch

*) Heller, a. a. O. S. 140.

**) Ebendas. S. 134.

geistvollste Auffassung des Lebens eben so sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, so dass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der trefflichsten Kunstwerke, welche ohne das vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom Jahre 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe
11. vorhanden. Das eine derselben befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben
12. leider einen stark graulichen Ton. — Das andre Bild befindet sich im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie, des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend; das Ganze, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig. Auch dies Bild ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasurartiger Manier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es zeigt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Handhabung der Farben. Es ist jedenfalls das schönste unter allen Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen, wie er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und mit unwiderstehlicher Kraft darzustellen wusste.
13. — Das dritte Bild, den Nürnberger Bürgermeister Jacob Muffel darstellend, befindet sich in der Galerie zu Pommers-

felden. Es steht an Lebhaftigkeit und Klarheit der Farbe
und an Ausführung des Einzelnen dem vorigen nach, ist
aber in der Auffassung nicht minder trefflich; ein ernster,
tüchtiger Kopf, beinahe von vorn genommen, im Pelzkleid
und dunkler Mütze.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden
(1526) bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammen-
gehörigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der 14.
Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, in der
Münchner Galerie, Dürer's grossartigstes Werk, das letzte
von Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie
es mit Gewissheit erwiesen ist*), von Dürer selbst dem
Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künst-
lerischen Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste,
fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt;
im XVII. Jahrhundert wurde es jedoch dem Kurfürsten
Maximilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst
herrührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem
katholischen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt
und den (übrigens nicht verwerflichen) Kopieen, welche für
den Verlust der Originale entschädigen sollten, angefügt.
So befinden sich letztere gegenwärtig noch in der Samm- 15.
lung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg. — Diese
Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche dazumal
den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit
der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung
ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk, wel-
ches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die
Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apo-
stel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht
von dem Worte Gottes zu weichen und den Lehren der
falschen Propheten nicht zu glauben, so stehen auch die
Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der hei-
ligen Schrift, die sie in den Händen tragen, da. Zugleich

*) Heller, a. a. O. S. 205.

ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinanreicht*), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkürlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben, dar. Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie

*) Neudörffer (Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnberg's, Nürnb. 1828) in den Notizen über Dürer.

nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen, so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkührlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, gediegener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite*).

Im Jahre 1528 starb Albrecht Dürer. Mir ist kein Werk von vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem eben besprochenen ausgeführt hätte. Sein im
Holzschnitt vorhandenes Portrait vom Jahre 1527 zeigt ihn 16.
streng und ernst, wie sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen mussten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle, der ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen aufbehaltenen Scherzen ergiebt,

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzogs Carl von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur des Paulus, welches bereits mit dem Jahre 1523 bezeichnet ist. Schon dies, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von demselben Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig schön gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen. — Studien zu den Köpfen des Johannes und Marcus, vom Jahre 1526, und zu der Figur des Johannes waren vor einiger Zeit im Besitz des Kunsthändlers Woodburn zu London. Vgl. Waagen, England I, S. 445.

so viel werth gewesen war. Mit derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meisterbilde die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange Zeit vorbei*). —

§. 240. Dürer's Einwirkung auf die deutsche Kunst war unermesslich. Man kann wohl behaupten, dass nur wenige seiner nordischen Zeitgenossen von seiner Compositionsweise, wie sie durch Holzschnitte und Kupferstiche verbreitet worden, völlig unberührt geblieben seien. Die Mehrzahl der nunmehr anzuführenden Künstler haben vielleicht nie oder nur kurze Zeit in seiner Werkstatt gearbeitet, und sich seinen Styl mehr aus seinen Werken als aus seinem Unterricht angeeignet.

Diese Schüler und Nachfolger fassten nun im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannigfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben. Die meisten dieser

*) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in den angeführten Galerien Dürer's Namen trägt, in der obigen Uebersicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertaufen zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Galerie z. B. (No. 17) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein flaues Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit. Nach neuern Vermuthungen wäre es von einem Nachahmer Dürer's, Johann Fischer. — Was in italienischen Galerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsumtion gegen sich. Ein echtes Werk ist wohl das Bildniss Pirkheimers in seinen jüngern Jahren, welches in der Galerie Borghese zu Rom dem Holbein zugeschrieben wird, wenn wir uns recht erinnern. — Wie es sich mit einer Passion in neun Abtheilungen verhält, welche sich in S. Gervais zu Paris befinden soll, wissen wir nicht. — Ueber die drei Bilder im Besitz des Hrn. Directors Böhm zu Wien vgl. Kunstbl. 1845, No. 34. Es sind zwei weibl. Bildnisse vom Jahre 1497 und ein kleiner Crucifixus vom Jahre 1508.

Künstler sind, wie Dürer selbst, gleichzeitig als Maler und Kupferstecher bekannt, sowie auch viele ihrer Zeichnungen im Holzschnitt vorhanden sind.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig und mit einem eigenen Sinn für Schönheit und Anmuth verbunden erscheint. Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt insgemein. Unter seinen zahlreichen, zu Nürnberg
vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in 1.
der Moritzkapelle zu bemerken, zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders das eine eigenthümlich
grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet 2.
sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. von Kulmbach im Jahre 1513 nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus 3 Tafeln: in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die heil. Catharina und die heil. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knieenden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockener als andre dieses Künstlers.
Unbedeutender sind die Flügel des Nicolausaltars in der 3.
Lorenzkirche und zwei Passionstafeln in der Sammlung der 4.
Burg; zwei grosse Altarflügel, ebenda, aussen die Grablegung, innen das Leben Mariä enthaltend, scheinen dage-
gen bessere Arbeiten seiner Hand zu sein; und zwei Hei- 5.
lige, in der Sammlung des Brüderhauses, gehören mit dem Altar in S. Sebald zu dem Vorzüglichsten. — Vom Jahre
1518 ist der Hauptaltar der Catharinenkirche zu Zwickau, 6.
dessen Mittelbild die Fusswaschung, die Flügel Heilige und Donatoren, die Lunette die Anbetung des im Grabe stehenden Christus, die Staffel die Anbetung der Könige darstel-

len. Die ganze Behandlungsweise, besonders die edeln
Gestalten und schönen Köpfe weisen durchaus auf H. von
7. Culmbach hin. — Ein sehr vorzügliches Fugger'sches Por-
trät in edler Dürer'scher Weise befindet sich im Berliner
Museum. Verschiedene Bilder, von schöner leuchtender
8. Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die
9. Pinakothek in München, andere die Abel'sche Sammlung
10. in Stuttgart. Auch das Städel'sche Institut zu Frankfurt
a. M. besitzt ein treffliches Altarbild von H. v. Kulmbach.

Heinrich Aldegrever ist im Ganzen weniger bedeu-
11. tend. Doch besitzt die Berliner Galerie von ihm ein sehr
bemerkenswerthes Bild, eine Darstellung des jüngsten Ge-
richtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des
Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in
deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich
sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantasti-
schen Teufelgestalten über den Verdammten. Die Schaaren
der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt,
doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas
Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind wür-
dige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren
12. zum Beispiel in der k. k. Galerie zu Wien vorhanden sind,
haben häufig etwas unangenehm Manierirtes; oder sie sind,
13. wie z. B. ein Paar kleine Scenen aus der Geschichte des
barmherzigen Samariters in der Münchner Pinakothek, wie
illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung,
aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. Einen
ähnlichen Charakter haben seine kleinen Kupferstiche. In
der Pinakothek werden ihm ausserdem ein Paar treffliche
Portraits zugeschrieben, welche leicht und warm gemalt
14. sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingsportrait von ihm sah
ich auch in der Lichtenstein'schen Galerie zu Wien. —
15. Eine thronende Madonna zwischen S. Matthias, S. Severin
und dem (1530 gestorbenen) Donator, in S. Severin zu
Köln, an einem Pfeiler des nördlichen Querschiffes, steht
Aldegrever sehr nahe; ebenso vier Tafeln mit einzelnen

Heiligen, in der Sammlung des Hrn. Essingh in Köln, 16.
worin einzelne Köpfe den besten Dürer'schen nichts nachgeben. Dagegen möchten eine Lucretia und eine Geschichte 17.
des Jonas, welche im Landauer Brüderhause zu Nürnberg den Namen Aldegrever's tragen, niederländische Arbeiten sein.

Bilder von Hans Scheuffelin sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tüchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus. Seine trockene Färbung ist bekannt. Unter seinen in Nürnberg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine heil. Brigitta in der Moritzkapelle bemerkens- 18.
werth, ein Bild, das sehr artig, selbst grossartig und sauber gemalt ist. Sodann eine Verspottung Christi auf der Burg, 19.
vom Jahre 1517, ein lebensvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figurenreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mitschüler Altdorfer. Auch sonst enthalten beide Sammlungen eine beträchtliche Anzahl von seinen Werken, worunter Manches sehr Faustmässige.
In seiner Vaterstadt Nördlingen ist der untere Altar der 20.
Hauptkirche, vom Jahre 1521, als das Meisterwerk des Malers zu betrachten. Die Flügel enthalten Heilige, das Mittelbild die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, Alles in fleissigster Ausführung, mit dem rührendsten Ausdruck des Schmerzes (besonders in der heil. Magdalena) und mit einem Gefühl für Schönheit und Anmuth, welches bei Dürer selbst nicht eben häufig hervortritt. Dasselbe gilt von einer schönen Grabtafel, ebenda. Im Nördlinger 21.
Rathhaus ist die schon erwähnte Geschichte der Judith im Grossen, als Wandgemälde frei und geistreich ausgeführt, mit dem Datum 1515. Ein sehr grosses Altarwerk soll

22. sich noch in der Klosterkirche zu Anhausen unweit Oettin-
23. gen befinden. Die Flügel eines Altarschreins im Kloster
Heilsbronn, zum Theil nach Dürer's Holzschnitten, sind
nicht fein, aber tüchtig gearbeitet. — Eine treffliche, reiche
24. Composition der Anbetung des Lammes, vom Jahre 1538,
in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart*). — In Nörd-
lingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der Dürer-
schen Manieren, Sebastian Deig oder Taig, auf, wie
25. sich aus den Bildern dieses Künstlers in der Moritzkapelle
26. zu Nürnberg, in der Schleissheimer Galerie und in der
27. Hauptkirche zu Nördlingen ergiebt. — Eine Verzweigung
Scheuffelin'schen Styles nach Sachsen scheint aus zwei
28. Flügelbildern legendarischen Inhaltes in der Schlosskirche
29. zu Chemnitz und zwei Altarflügeln der dortigen Johannis-
kirche hervorzugehen.

Bartholomäus Beham ist wenig ansprechend; seine
Bilder zeigen eine wilde, manierirt phantastische Nachahmung
des Dürer'schen Styles. Doch ist er zuweilen, namentlich
in den Köpfen einzelner Figuren, nicht ohne Leben, wie
30. z. B. in einem Bilde der Münchner Pinakothek vom Jahre
1530, welches die Auferweckung einer todten Frau durch
31. das heilige Kreuz darstellt. Eine Kreuztragung in der
32. Moritzkapelle und ein Christus am Oelberg im Berliner
Museum gehören ebenfalls zu seinen bessern, dem Dürer
näher stehenden Arbeiten, ebenso eine Grablegung und
33. eine Auferstehung in der Abel'schen Sammlung zu Stutt-
gart; eine Dreieinigkeit mit Heiligen und Donatoren, ebenda,
ist roher. In späterer Zeit ging Beham nach Italien. —
Von seinem Verwandten Hans Sebald Beham enthält
34. der Louvre eine (jetzt nicht mehr aufgestellte) Tafel oder
Tischplatte vom Jahre 1534 mit vier Scenen aus der Ge-
schichte Davids; kleine, geistreich erfundene und höchst

*) Andre Werke sind angeführt bei Grüneisen, Sendschreiben etc. S. 43. — In den Uffizien zu Florenz acht tüchtige und sorgfältige Bilder aus der Apostelgeschichte.

lebendige Figuren in reichen Landschaften mit einzelnen Zügen derben Humors, in vortrefflicher Färbung. Auch die Miniaturen dieses Künstlers in einem Gebetbuch der 35.
Hofbibliothek von Aschaffenburg sind geistvoll erfunden und trefflich ausgeführt. Seine kleinen Kupferstiche sind nicht sonderlich bedeutend, doch hat er in denjenigen, welche die Geschichten des verlornen Sohnes behandeln, einfache artige Blättchen geliefert. —

Hier ist auch noch ein anderer nürnbergischer Miniator zu erwähnen, Nicolaus Glockendon, welcher theils nach Compositionen Dürer's und Anderer, theils nach eigner Erfindung arbeitete*). Ausser einigen Blättern in dem Gebetbuche Beham's rühren von ihm die zahlreichen Minia- 36.
turen eines grossen Missale (1524), und eines zweiten 37.
Gebetbuches (1531) ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg, her. In der Zeichnung seiner Figuren zumeist nicht sonderlich bedeutend, ist er doch durch eine naive Gemüthlichkeit, durch frische, kräftige Farbe, vornehmlich aber durch die Ausführung der landschaftlichen Gründe ausgezeichnet: „der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden.“ Auch in den Randeinfassungen seiner Miniaturen findet sich mannigfach Treffliches.

§. 241. Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht Altdorfer. Er hat das phantastische Element der Zeit mit der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu einer Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnlicher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er weiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich mährchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des Beschauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen aus, dass man sich gern diesem

*) Vgl. J. Merkel: die Miniaturen etc. der Hofbibl. in Aschaffenburg, mit 14 Bl. mit Umrissen, 1836.

magischen Kreise hingiebt und auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter diesen holden Träumen ausruht.

1. Altdorfers Hauptwerk befindet sich in der Münchner Pinakothek. „Es stellt den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar; das Costüm im Charakter der Gegenwart, ritterlich, wie in den Gedichten des Mittelalters; Mann und Ross in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel, oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine kleine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen; unzählig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche. Es ist das Weltmeer, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne, beide durch Wolkenhöhlen hindurchleuchtend; ein eben so deutliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in diesen kleinen Figuren höchst meisterhaft

und gründlich. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck, nicht bloss im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen, in weiter Ferne, sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut“ *). In Bezug auf das Landschaftliche dieses im Jahre 1529 gemalten Bildes bemerke ich noch, dass dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrer) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes, mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die seitwärts von der Sonne beleuchtet wird. Diese Ruine ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde. — Uebrigens ist das Bild ein sprechender Beleg für die damals noch neue Begeisterung für das Alterthum.

Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites
Gemälde Altdorfer's, ehemals in der Schleissheimer Galerie. 2.

*) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II, S. 407 f. (Wenn ich nicht irre, nach F. Schlegel's Bericht.)

Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Madonna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur mit edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem Ausdrucke des Gesichtes. Das Kind steht segnend auf ihrem Schoosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den Rosenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig musicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert. Das Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön bebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Grabeshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Christus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend und bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt, und über der die Glutsonne steht.

3. Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, befindet sich in der Münchner Pinakothek ein drittes Gemälde desselben Künstlers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und den mannigfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeutend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es sich, wo die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herangekrochen kom-
4. men. — Die übrigen Bilder Altdorfer's in der Schleissheimer Galerie, historische Compositionen, sind weniger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen Gründen vortrefflich.

5. Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gutes Bild von der Hand unsres Künstlers. Es stellt mehrere Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des heil. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlgeordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sinnes für Auffassung der Natur. Höchst phan-

tastisch ist das Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften Wolkenkreisen umgeben. — Ein anderes Bild derselben Sammlung, S. Stephan der vor Gericht geführt wird, ist etwas dunkel, aber von grosser Energie.
— In der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürn- 6.
berg ist von ihm eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vom Jahre 1506 (?), also aus seinem 18ten Jahre vorhanden, sodann eine treffliche Berglandschaft mit Tannenwaldung, von gemüthlicher Anordnung und zarter Ausführung. Altdorfer, als ältester deutscher Landschaftmaler, erscheint hier seinem niederländischen Zeitgenossen Patenier an Wahrheit der Form, an Frische des Grüns und an Kenntniss des
Naturdetails beträchtlich überlegen. — Auch die Wiener 7.
Galerieen, besonders die k. k. Galerie des Belvedere, be-
sitzen treffliche Bilder von Altdorfer. In der Lichtenstein- 8.
schen Galerie ist von ihm eine schöne Madonna mit dem Kinde und Engeln vom Jahre 1511 vorhanden. — Endlich
befindet sich ein Hauptbild vom Jahre 1516 in der Augs- 9.
burger Galerie; es ist ein Altar, wovon das Mittelbild Christus am Kreuze nebst Engeln und Angehörigen, die Flügel innen die beiden Schächer, aussen die Verkündigung enthalten, letztere mit besonders schönen und edeln Köpfen; sonst ist die Färbung noch bunt und unharmonisch. — Ebendaselbst eine Geburt Mariä in kleinen Figuren, welche sich in einer grossen, durch schwebende Engel belebten Kirche beinahe als blosse Staffage ausnehmen. — In Regensburg, wo Altdorfer angesehener Bürger war, haben sich
ebenfalls noch einige Werke erhalten; so z. B. eine Anbe- 10.
tung der Hirten nebst der Verkündigung, acht Flügelbilder aus der Legende des heil. Wolfgang u. A., in der Samm-
lung des historischen Vereins; ein todter Christus zwischen 11.
den Seinigen, eine Landschaft mit einer Satyrfamilie als Staffage, etc. bei Hrn. Kraenner.

Altdorfer's Kupferstiche stehen seinen Gemälden in Anmuth und Zartheit nicht nach. —

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk

wie Altdorfer's Alexanderschlacht, musste zugleich mannig-
fache Nachfolge hervorrufen. So befindet sich in der
12. Münchner Pinakothek ein Gemälde von Melchior Fesele
(um 1530), welches die Belagerung Roms unter Porsenna
darstellt. Dies ist eine Composition von demselben Reich-
thum, die Gestalten eben so fein und geschmackvoll, wie
auf Altdorfers Bilde; doch hat es nicht die Poesie des
letzteren. Ein zweites Gemälde desselben Künstlers, eben-
daselbst, Cäsar's Eroberung der Stadt Alesia in Gallien,
ist ungleich weniger bedeutend. — Fesele lebte in Ingol-
stadt. — Ebenso ist auch das Bild eines andern Künstlers
13. der Zeit, Georg Brew, den Sieg des Scipio über Hanni-
bal bei Zama darstellend, in der Münchner Galerie, nur
eine mittelmässige Nachahmung Altdorfer's; die Compo-
sition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen,
und die Ausführung des Einzelnen hart. — Von einem
andern Schüler Altdorfers, Michael Ostendorfer, besitzt
14. die Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg
einen Altar, welcher weniger durch Kunstwerth, denn als
Altarbild der protestantischen Zwischenzeit und als Analo-
gie mehrerer Kranach'schen Bilder merkwürdig ist. Das
Mittelbild enthält: oben Gott Vater, dann Christus als
Lehrer zwischen den Aposteln, unten zwei Prediger mit
ihrer Gemeinde; der Flügel rechts: oben die Darstellung
im Tempel, dann die Taufe Christi, unten eine protestan-
tische Taufe in einer Kirche; der Flügel links: Christus
das Brod vertheilend, dann den Wein darreichend, unten
die Communion in einer protestantischen Kirche; die Aus-
senbilder sind der biblischen Geschichte entnommen. —
Ob Ostendorfer mit einem gleichnamigen bairischen Hof-
maler oder mit einem gewissen Michael Ossinger iden-
15. tisch ist, von welchem die Münchner Pinakothek eine Glorie
des Gott Vaters besitzt, lassen wir dahingestellt.

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule
gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Raphael (S. I, 660).
So ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen

früheren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Galerie 16.
zu Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuthvoller Ermässigung der nürnbergischen Manier
gemalt ist. — Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der 17.
Augsburger Galerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener
gehalten. — Ein heil. Hieronymus, in der Moritzkapelle 18.
zu Nürnberg, zeigt einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten Kopf. — Zur Richtung der italie-
nischen Kunst gehören ein Paar Bilder der Münchner Gale- 19.
rie, welche den Namen des G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, halbe Figur, nackt, — weich modellirt, aber hart in der Färbung. Sodann Venus und Amor, ein Bild von scharfer Zeichnung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portrait-
maler ein. Die Sammlung des Landauer Brüderhauses zu 20.
Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild der Art, den Feld-
hauptmann Schirmer im Panzer darstellend. Im Berliner 21.
Museum befinden sich drei Bildnisse, die auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet wieder mehr die deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte, frühere (I, No. 295) mehr nach italienischer Art gemalt ist.

Unter den kleinen Kupferstichen des Georg Pens ist vornehmlich die Reihenfolge der Blätter, welche die Geschichte des Tobias darstellen, durch ein schönes, liebenswürdiges Gefühl ausgezeichnet. Hier vereint sich die deutsche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung mit jener höheren Anmuth, die als ein Erbtheil Raphaels zu betrachten ist, auf eine glückliche, ungesuchte Weise. —

Von Gemälden des Jacob Bink*) ist wenig bekannt.

*) Untersuchungen über diesen Künstler in E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg etc. 1833. S. 157 ff.

Seine Werke tragen im Allgemeinen den Stempel der Schule, vereint ebenfalls schon mit den Einflüssen italienischer Kunst. —

§. 242. In einer entferntern Verwandtschaft zu Dürer steht Matthias Grünewald von Aschaffenburg, einer der bedeutendsten Meister jener Zeit. An Freiheit und Grossartigkeit der Auffassung, an Breite der Behandlung ist er Dürer und Holbein völlig gleichzustellen; volle, reiche Formen, grandiose Gewänder, mächtige, tiefe Farben (in schwäbischer Art) sind hier zu einer wahrhaft kühnen, auf die Wirkung ausgehenden und oft nur keck andeutenden, oft aber auch liebevoll durchgeführten Darstellungsweise benützt. In Betreff des geistigen Fonds muss er jenen beiden grossen Zeitgenossen allerdings nachstehen, doch sind seine Charaktere immerhin bedeutend genug. Für Kurfürst Albrecht von Mainz*) malte er ein grosses Altarwerk, wovon fünf Tafeln in die Münchner Pinakothek gelangt sind; sie ent-
1. halten die Bekehrung des Mauritius durch den heil. Erasmus (mit den Zügen des Kurfürsten) und vier andere Heilige in mehr als Lebensgrösse; eine sechste Tafel mit dem
2. höchst würdevollen heil. Valentinus findet sich noch in der Stiftskirche von Aschaffenburg, für welche das Ganze gearbeitet gewesen sein soll. — Minder bedeutend und zum Theil von Schülerhänden sind sechs schmale Tafeln mit einzelnen
3. Heiligen und zwei Tafeln mit der Messe des heil. Gregor in der Galerie zu Aschaffenburg. — Ein Altar in der S. Anna-
4. kirche zu Annaberg, in der Mitte der Tod der Maria (nach Martin Schongauer), auf den Flügeln Legenden und einzelne lebensgrosse Heilige, steht hinwiederum an Geist und Schön-

*) Ueber das sehr ausgedehnte Kunstmäcenat dieses hochgebildeten Fürsten, welcher eine ganze Anzahl der in diesem Abschnitt angeführten Künstler beschäftigte, vergl. den schätzenswerthen Aufsatz von C. Becker: „der Cardinal Albrecht etc. als Kunstbeförderer", im Kunstblatt 1846, No. 32 und 33. — Ueber Grünewald insbesondere vgl. Passavant, im Kunstbl. 1841, No. 104.

heit den Münchner Bildern so nahe, dass man ihn nicht
wohl einer andern Hand als der des Meisters zuschreiben
kann. — Die Aussenflügel eines Altarschreins in dem einen 5.
Seitenschiff der Klosterkirche zu Heilsbronn, einzelne Heiligenfiguren enthaltend, werden ihm wenigstens mit Wahrscheinlichkeit beigelegt. „Die Gesichter sind von seltener
Schönheit der Formen und grosser Reinheit des keuschen,
edlen Ausdruckes, die Gestalten schlank, die Stellungen
einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Wahrheit und Schlichtheit der Falten" *). — Ein
Altar in der Marienkirche zu Lübeck scheint ebenfalls an 6.
Adel und Freiheit der Conception und der Technik der
besten Zeit Grünewalds würdig. Die einzelnen Tafeln,
Heiligengestalten (u. a. Constantin der das als Unthier
gestaltete Heidenthum zertritt) und eine ausserordentlich
schön componirte Kreuzabnahme darstellend, sind gegenwärtig nicht in der ursprünglichen Ordnung zusammengestellt
und mannigfach übermalt. — Ein grosser Altar in der 7.
Frauenkirche zu Halle, vom Jahre 1529, liefert den sichern
Beweis, dass Lucas Cranach wenigstens einige Zeit mit
Grünewald gearbeitet hat, wenn er nicht geradezu dessen
Schüler heissen muss. Die Aussenseite enthält eine Verkündigung von einem geringern Schüler Grünewalds, das
Innere vier Heilige von Cranach, das Innerste über einer
grossartigen Landschaft eine Glorie der heil. Jungfrau, vor
welcher der Donator, Kurfürst Albrecht kniet, und auf den
Seiten zwei Heilige; diese Theile, sowie die Rückseite des
Altars, S. Augustin und Johannes der Evangelist, sind
treffliche, späte Arbeiten von Grünewald selbst. — Auch ein 8.
schönes Rosenkranzbild in der Antonikapelle des Domes
von Bamberg, mit den Bildnissen Leo's X. und des Kaisers
Max ist sein Werk, ebenso zwei Tafeln mit Heiligen in 9.
der Abelschen Sammlung zu Stuttgart. — Von geringerer 10.
Bedeutung sind zwei Heiligenbilder grau in grau, im Städel-

*) Waagen, Deutschland I, S. 307.

schen Institut zu Frankfurt a. M. und mehrere Bildnisse
11. im Belvedere zu Wien; doch ist unter diesen ein trefflich einfaches Porträtbild des Kaisers Max und seiner Familie hervorzuheben. — Schliesslich erwähnen wir ein sehr
12. grosses räthselhaftes Altarwerk (aus dem elsässischen Kloster Issenheim stammend, jetzt getrennt aufgestellt im Museum zu Colmar) welches schon im XVI. Jahrhundert die grösste Bewunderung erregte und in neuerer Zeit bald Dürer, bald Altdorfer und Baldung (letzterem mit grosser Wahrscheinlichkeit) zugeschrieben wurde, nach historischer Probabilität aber von Grünewald mit Hülfe verschiedener Schüler gemalt ist*). Bei verschlossenen Flügeln sieht man den Gekreuzigten zwischen den Seinigen und 2 Heiligen, in nächtlicher Landschaft; es ist eine grauenvolle Jammergestalt, über und über mit Schwären bedeckt, das Ganze übrigens in tüchtigem Styl der Dürer'schen Schule behandelt. Zwei Seitenbilder, S. Antonius und S. Sebastian, in schöner statuarischer Ruhe, der erstere von ganz besonderer Würde und Grösse, scheinen von der Hand des Meisters; die Altarstaffel, Christi Begräbniss, ist mir nicht mehr in der Erinnerung, ebenso die Innenseiten der Aussenflügel, Auferstehung und Verkündigung darstellend. Von höchster Pracht und Fülle sind nun die Aussenseiten der Innenflügel, welche, wenn sie wirklich von Grünewald herrühren, denselben in phantastischen Licht- und Farbeneffekten dem Altdorfer mindestens gleichstellen. Man sieht Maria, eine Gestalt voll grandioser Lieblichkeit, mit dem Kinde, von Engeln begleitet, in einer wildromantischen, prachtvoll beleuchteten Berglandschaft; oben in dem gluthstrahlenden Himmel erscheint Gott Vater und niederschwebende Engel. Die Innenseiten der Innenflügel enthalten die Versuchung des heil. Antonius in einer öden, meisterhaft in Altdorfers Styl behandelten Landschaft (die Teufelsfratzen zum Theil nach Martin Schongauer) und das Gespräch des heil. Anto-

*) Vgl. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 48.

nius mit dem heil. Paulus. Der Mittelraum endlich enthielt vergoldete Holzstatuen, welche noch ebendort vorhanden sind.

Von Grünewald's Schülern werden wir Cranach besonders zu betrachten haben. Von einem gewissen Hans
Grimmer aus Mainz befinden sich zwei vorzügliche Por- 13.
traits in der Moritzkapelle zu Nürnberg, welche jedoch bereits gänzlich von der altdeutschen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen holländischen Portraitmaler tragen.

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Galerie zu Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten Adel und die Milde der Bilder Schongauer's erkennen lassen.

Zweites Capitel.

Sächsische Maler.

§. 243. Der Richtung des Albrecht Dürer und seiner Schule zur Seite steht die sächsische Schule, deren Hauptmeister Lucas Cranach ist. Von Leistungen etwaniger Vorgänger dieses Künstlers ist wenig bekannt; doch finden sich einige Werke, die auf eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den benachbarten Gegenden zu Anfange des XVI. Jahrhunderts schliessen lassen. Des Johann Raphon von Eimbeck haben wir schon (S. 164) Erwähnung gethan. Als ein sehr interessantes Werk, welches noch dem XV. Jahrhundert anzugehören scheint, ist sodann der
Hauptaltar in der Moritzkirche zu Halle anzuführen: ein 1.

Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit dreidoppelten Flügelthüren, welche sämmtlich, aussen und innen, mit lebensgrossen Heiligen bemalt sind. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet man in diesen Gemälden sogar noch eine Erinnerung an die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien des germanischen Styles: im Einzelnen treten jedoch die Motive der späteren Zeit ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Form der Köpfe, in der etwas geschlitzten Form der Augen, kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung. Allerdings steht das Werk im Einzelnen der Wohlgemuth'schen Schule so nahe, dass man es kaum als unabhängige, einheimische Production bezeich-
2. nen darf. — Nicht minder anziehend ist der Schmuck des Hochaltares im Dome zu Brandenburg, ebenfalls ein Schrein mit Holzstatuen und mit gemalten Heiligenfiguren auf den Flügelthüren, vom Jahre 1518*). Letztere wiederum sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edlen würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Einige dieser Köpfe tragen das Gepräge einer ernsten, tief gemüthvollen Charakteristik, in andern herrscht mehr jener Hauch einer eigenthümlich weichen Milde, welcher den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt; und wie ferner einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, so findet man in andern Einzelheiten, vornehmlich in der Behandlung der Stoffe, zugleich Anklänge an die Manier des Lucas Cranach. In Gemässheit dieser letzteren, mehr das Aeusserliche der

*) Fiorillo, a. a. O. II., 193.

Bilder betreffenden Umstände hat man dieselben bereits, obgleich irriger Weise, dem Cranach selbst zugeschrieben*).

§. 244. Diese und ähnliche Bestrebungen wurden jedoch durch die ausgebreitete Thätigkeit Lucas Cranach des älteren**), der durch ein langes Leben und äussere glückliche Verhältnisse begünstigt war, in Schatten gestellt. Lucas Cranach war im Jahre 1472 zu Cranach im Bambergischen geboren und starb im Jahre 1553 zu Wittenberg. Dass er Schüler Grünewald's gewesen und mit ihm an dem Altar der Frauenkirche in Halle gearbeitet, wurde oben (S. 249) bemerkt. Sein Familienname war Sunder (nicht, wie fälschlich angegeben wird: Müller); den Beinamen führt er von seinem Geburtsorte. Er trat früh in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses und ward Hofmaler der drei Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen; mit ersterem wallfahrtete er im Jahre 1493 nach dem gelobten Lande, letzteren begleitete er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) in sein fünfjähriges Gefängniss und half die Sorgen des Kerkers durch treues Gespräch und heitere Bilder verscheuchen. Im Jahre 1533 ward er zum Bürgermeister von Wittenberg ernannt und stand fortwährend im vertrautesten Verhältniss zu den grossen Reformatoren der Kirche, namentlich zu Luther; die Heirath des letzteren mit der Katharina von Bora kam vornehmlich durch seine Bemühungen zu Stande.

Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich was die einfach unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft;

*) J. Heller, Leben Lucas Cranachs, S. 186.

**) Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821. — Ueber Cranachs Familiennamen s. die urkundlichen Nachrichten Förstemann's in der Allg. Preuss. Staatszeitg. 1841, 28 Dec.

doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grossartiger Kraft mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten mährchenhaften Blüthen hervorgetrieben. Er ist in vorzüglichem Sinne volksthümlich; sein Humor hat etwas von dem Volkswitze seiner Zeit; der Eindruck seiner Vortragsweise mahnt an Volksbücher und Volkslieder, und nicht mit Unrecht mag man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen. Freilich hängt damit zusammen, dass er es, wie dieser, mit der Form im höhern Sinne nicht genau nahm und sich oft mit einer gewissen ergötzlichen Lebendigkeit begnügte, wo Ernst, Grösse und Reinheit verlangt wurden. Auch ist nicht zu vergessen, dass er sehr rasch uud leicht producirte und eine grosse, überaus thätige Werkstatt beschäftigte, an deren Arbeiten oft nur Weniges sein Eigenthum sein mag. Sein Colorit ist insgemein von glänzender Frische und Tiefe, oft aber unharmonisch bis ins Grelle.

Seine Werke sind mannigfach, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, zersteut; hier sollen nur einige der interessantesten namhaft gemacht werden. Zunächst die grösseren Bilder heiligen Inhalts, meist Altarwerke.

1. Eines seiner edelsten Bilder, vom Jahre 1509, im Chor des Domes von Erfurt, stellt Maria mit dem Kinde nebst zwei Engeln und der heil. Catharina dar. Es sind die lieblichsten Köpfe, voll zarter, inniger Empfindung glühender Liebe, und hierin wohl dem Francia zu vergleichen, welchem das Bild auch in der warmen, lebendigen Carnation, in der tiefen, prachtvollen Färbung der Gewänder nicht nachsteht.

Wittenberg besitzt ein Paar bedeutende Werke von
2. Cranach *). Auf dem Rathhause befindet sich von ihm eine

*) Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei etc. Wittenberg 1825 (Mit vielen Abbildungen). S. 94 f., S. 105 ff. — T. 8, 13—16.

grosse Darstellung der zehn Gebote, vom Jahre 1516, die im Ganzen zwar seinen sonstigen Werken nicht völlig gleich steht, doch bereits durch eine energische Farbe und präcise Behandlung anzieht; zu bemerken sind hier die fabelhaften Teufelgestalten, die sich bei den Uebertretern der Gebote befinden. — Zu den vorzüglicheren Altarwerken Cranach's gehört dasjenige, welches den Hauptaltar der 3.
Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrunde eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen, das Ganze nicht ohne eine eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Das ganze Werk enthält demnach eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift; es ist neben jenen Apostelbildern von Dürer — wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als

eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.

4. Sehr trefflich ist ferner das Altarwerk, welches sich auf dem Hauptaltare, im Schiff des Domes von Meissen befindet. Das Mittelbild zerfällt in drei Abtheilungen: zuoberst die Kreuzigung Christi, darunter (in symbolischer Beziehung) das Opfer Isaaks und das Wunder mit der ehernen Schlange; das Opfer Isaaks ist eine höchst grossartige Composition, wie man sie in der That nicht häufig bei Cranach findet, — daneben der Stifter des Bildes, ebenfalls eins seiner vorzüglichsten Portraits. Auf den innern Seiten der Flügelbilder ist in sechs Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des heil. Kreuzes dargestellt, auf den Aussenseiten derselben Christus mit der Dornenkrone und Maria; dazu noch zwei Flügel mit den Symbolen der Evangelisten. Diese sämmtlichen Flügelbilder, zwar ebenfalls von grossem Werthe, scheinen in mehrfachen Bezügen die Hand des jüngeren Cranach zu verrathen, der seinem Vater in späterer Zeit bei der Ausführung bedeutender Werke zur Hand zu gehen pflegte.

5. Ein grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar stellt auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland dar, Johannes der Täufer, Cranach und Luther auf der einen Seite stehend, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel; auf den Seitenflügeln die Bildnisse der Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. Dies Bild gehört der späteren Zeit des Künstlers an; im Einzelnen ebenfalls vortrefflich, zeichnet es sich besonders durch die Schönheit der Portraitfiguren aus, unter denen besonders das Bildniss Luthers ein Meisterwerk ersten Ranges ist*).

6. Ein jetzt getrennt aufgestellter Altar in der Pfarrkirche zu Schneeberg im Erzgebirge, gestiftet 1539, wird als ein Hauptwerk Cranach's bezeichnet. In dem Mittelbilde, der

*) H. Meyer: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar.

Kreuzigung ist namentlich die ohnmächtige Maria überaus edel; an Schönheitsgefühl ist sie, wie die umstehenden Frauen, den Dürer'schen Gestalten überlegen; der Schmerz in dem sterbenden Christus, die Reue im guten Schächer hat den würdigsten Ausdruck gefunden; die Kriegsknechte sind bei aller Gemeinheit wenigstens lebendig und nicht carikirt. Auch das Abendmahl auf der Altarstaffel und das (zum Theil verdorbene) jüngste Gericht auf der Rückseite sind reich an schönen Köpfen und ausdrucksvollen Motiven. Die vier Flügelbilder der Vorderseite und die vier der Rückseite enthalten eine analoge Zusammenstellung heiliger Geschichten und Symbole*) im protestantischen Sinne wie die oben genannten Altarwerke, und sind ein ebenso merkwürdiger Beweis für die anfänglich so enge Verschwisterung des Protestantismus mit der damaligen Kunst.

Um nicht durch die Aufzählung mannigfach gleichartiger Werke zu ermüden, möge hier nur noch eine Reihenfolge von Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi in der 7.
Gemäldegalerie des k. Schlosses zu Berlin, erwähnt werden, in denen wiederum jenes, bei andern Künstlern der Zeit berührte Streben nach übertriebener Charakteristik hervortritt. Sie sind aus der Zeit von 1537 und 1538. Eine Kreuztragung, ein äusserst lebenvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten, energischen Köpfen, und ebenso eine Geisselung sind unter diesen Bildern namentlich hervorzuheben. Die drei Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, die sich im Berliner Museum befinden, gehören, wie 8.
es scheint, zu derselben Folge.

In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranach's Richtung zum Anmuthigen in ihrer schönsten Entwickelung, seltner zugleich die eben bespro-

*) Das Nähere s. bei Waagen, Deutschland, I., S. 53. Zwei kleinere Bilder, von ähnlichem Inhalt wie diese Flügel, befinden sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

chene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides ver-
9. eint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Christus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter. Wiederholungen des Bildes, mit einzelnen Veränderungen,
10. kommen mehrfach vor, in der Münchner Pinakothek, in der
11. Galerie Esterhazy zu Wien, u. s. w. — Ungleich anziehender jedoch ist die Darstellung Christi, welcher die Kinder segnet, die Cranach ebenfalls mehrfach, in verschiedener Weise gemalt hat. Eins der schönsten Exemplare dieser
12. Darstellung befindet sich in der Wenzelkirche zu Naumburg; was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit anbetrifft, so möchte dies Bild vielleicht von keiner andern Leistung des Meisters übertroffen
13. werden. Ein zweites Bild desselben Inhalts sieht man in
14. der St. Annenkirche zu Augsburg, ein drittes im Besitz der Familie von Holzhausen zu Frankfurt a. M., u. s. w.; auf letzterem Bilde sind Luther und seine Frau als Kinder dargestellt. — Hieher gehören auch verschiedene kleine Bilder Cranach's mit Darstellungen der heil. Familie, wie sich z. B.
15. ein sehr anmuthiges Bild der Art, vom Jahre 1504 in der
16. Galerie Sciarra zu Rom, ein andres im Besitz des Herrn Campe zu Nürnberg befindet. — Eins der nicht eben zahl-
17. reichen Legendenbilder Cranach's, die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, ist überreich an anmuthigen Mädchenköpfen.

§. 245. Aber auch bei Cranach hat, wie bereits angedeutet wurde, die allgemeine Richtung der Zeit aufs Phantastische eine eigenthümlich selbständige Ausbildung erlangt, und erscheint dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der Mährchenwelt zu bieten vermag, geschmückt. Unter den
1. Werken der Art war mir besonders ein kleines Bild interessant, welches sich unter den Gemälden des „gothischen Hauses" im Park zu Wörlitz befand und im dortigen Kataloge, nicht ganz passend, als „der Ritter am Scheidewege"

bezeichnet war. Man sieht auf dem Bilde einen stahlgepanzerten Ritter, der sinnend auf einem Steine sitzt, und vor ihm drei nackte Jungfrauen, welche farbige Schleier um ihre Hüften tragen, das Haupt mit Hut, Netz und Ketten geschmückt. Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht ein Greis in goldglänzendem Harnisch, den Helm mit Schnäbeln und Flügeln verziert, die Füsse von den Knieen an entblösst, indem er, mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Im Hintergrunde ein felsiges Gebirge. Ich glaubte in dem Bilde einen Moment aus der alten Geschichte des Tannenhäusers, der zu dem Venusberge verlockt ward, zu erkennen. — Ein andres reiches Mährchen- 2.
bild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Galerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran; zur Seite ist eine schöne, reiche Aussicht. — Sehr anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemälde-Galerie des Berliner Museums, welches 3.
Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums.

Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, denen man nicht selten in den Gemälde-Galerieen begegnet; doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stel-

lung begriffen, sind, nicht selten seine eigenthümliche Rich-
tung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen
Vollendung venetianische Technik und venetianische Gluth
4. nothwendig waren. Eins der ansprechendsten Bilder dieser
Art befindet sich in der Galerie des k. Schlosses zu Berlin.
Es ist eine nackte Venus, die an einem Springbrunnen
liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen
und von feiner, sauberer Ausführung; den Hintergrund des
Gemäldes bildet eine reiche Landschaft. — Unter den bes-
5. sern Bildern dieser Gattung ist auch eine Venus mit Amor
in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg
zu nennen. Andere Venusbilder, Darstellungen von Adam
und Eva, u. s. w., deren viele Exemplare vorhanden sind,
gehen oft tief in Manier und Gemeinheit hinein. — Aus-
6. gezeichnet ist dagegen eine Lucretia in der öffentlichen
Sammlung zu Basel; mit dem treffenden Ausdruck der ge-
kränkten Ehre in dem edel sinnlichen Antlitz scheint sie
7. den Dolch zu prüfen. Eine andere Lucretia befindet sich
in der Galerie zu Pommersfelden. — Hie und da gestalten
sich solche Motive zu einer Art von Genrebild in lebens-
grossen Halbfiguren, ähnlich wie bei Jan Messys; dahin
8. gehören Hercules mit Omphale (ein Exemplar im Berliner
Museum), Simson mit Delila, ein Alter von einem Mädchen
geliebkost u. dgl. m. Vielleicht trägt die Gesinnung der
Besteller mit die Schuld, dass dergleichen oft nicht bloss
derb, sondern absichtlich und gemein ausgefallen ist.

Endlich möge unter den Bildern dieser Richtung noch
eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's in der
9. Galerie des Berliner Museums, den Brunnen der Jugend
darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin,
von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten
Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das
Land steinig und unfruchtbar ist, wird eine Menge alter
Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt
und mühsam ins Wasser hineingethan. Auf der andern
Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge

Mädchen, die im Wasser herumplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Das Bild ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebzigsten des Meisters.

Als Portraitmaler nimmt Cranach eine bedeutende Stelle ein und zeichnet sich hier wiederum durch sein schlichtes, aufrichtiges Anschliessen an die Formen der Natur aus. Schon im Vorigen, bei Gelegenheit einzelner Altarblätter, sind einige seiner vortrefflichsten Portraitdarstellungen erwähnt worden. Als selbständige Gemälde findet man deren
in verschiedenen Galerieen, wie z. B. die Galerie der Uffi- 10.
zien zu Florenz mehrere von vorzüglichem Werthe enthält; die bedeutendste Auswahl in der Galerie des Berliner 11.
Museums; sehr schön, schlicht und würdig, so wie von trefflicher warmer Färbung ist unter diesen vornehmlich das Portrait des Herzogs Georg von Sachsen. Ein andres dieser Bilder ist eigenthümlich aufgefasst; es stellt den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg als heiligen Hieronymus, in leuchtender Cardinalstracht dar, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, umgeben von allerlei schö-
nen und edlen Thieren. — Eine andere gemüthliche Dar- 12.
stellung desselben Cardinals als S. Hieronymus im Studirzimmer zwischen Büchern, Früchten, Vögeln etc. findet sich in der Galerie von Darmstadt Das Datum lautet 1525.

Auch als Thiermaler war Cranach seiner Zeit sehr berühmt; er wusste das mannigfache Gethier und Geflügel mit solcher Treue abzubilden, dass dergleichen oftmals zu Täuschungen und Scherzen Anlass gab. Ein treffliches Beispiel der Art hat er uns u. a. in den Zeichnungen jenes
Gebetbuches in der Hofbibliothek von München hinterlas- 13.
sen, dessen vorderer Theil von Dürer (S. 227), der hin-

tere von ihm mit Randverzierungen geschmückt ist. Cranach gefiel sich hier, die verschiedenartigsten Thiergruppen leicht mit der Feder zu entwerfen*).

Es ist eine namhafte Anzahl von Holzschnitten Cranach'scher Compositionen aus seiner früheren Zeit, meist der heiligen Geschichte oder Legende angehörig, vorhanden. Auch hat er mehrere Portraits berühmter Zeitgenossen in Kupfer gestochen.

§. 246. Von der bedeutenden Einwirkung, die Cranach's künstlerische Thätigkeit auf seine Umgebungen ausgeübt und von der vielfachen Nachfolge, die sie hervorgerufen, giebt die grosse Anzahl von Gemälden ähnlichen Styles Zeugniss, die man in den sächsischen Gegenden zerstreut findet und die nicht selten für die Werke des Meisters gelten. Von eigentlichen Schülern Cranach's ist allerdings wenig bekannt**). Der vorzüglichste unter diesen war sein Sohn, Lucas Cranach der jüngere, der in seinen späteren Lebensjahren, wie früher der Vater, die Stelle des Bürgermeisters von Wittenberg bekleidete. Dieser Künstler scheint sich indess, wie nach seinem Vater, so zugleich nach Albrecht Dürer gebildet zu haben, wie sich dies aus verschiedenen Anklängen, bald an die Weise des einen, bald an die des andern, ergiebt; eigenthümlich aber ist ihm eine weiche Anmuth und Süssigkeit, die sich vornehmlich in seinem blühenden (zuweilen nur etwas zu rosigen) Colorit ausspricht. Er ist einer derjenigen, die am längsten (er starb 1586) an der treuen Weise der alten Kunst ausgehalten haben, während seine Zeitgenossen schon fast sämmtlich einem fremden manierirten Einflusse zu folgen begannen. Er benutzte manche Compositionen seines Vaters, erreichte

*) Lith. von Strixner: Des ältern Lucas Müllers, genannt Cranach, Handzeichnungen. Ein Nachtrag zu Albrecht Dürer's christl. myth. Handz. München. 1818.

**) Vgl. Rathgeber, Galerie von Gotha, S. 176.

denselben jedoch in der sichern, festen Behandlungsweise nicht.

Die Stadtkirche zu Wittenberg bewahrt mehrere Ge- 1.
mälde*) dieses Künstlers: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zu den Füssen die knieende Familie des Stifters, ein treffliches Bild; — eine Geburt Christi, in der das Gebälk des Stalles mit einer Menge lustiger Engelknaben erfüllt ist; — die Bekehrung des Saulus, wenig bedeutend; — und eine eigenthümliche Darstellung, welche wiederum im nächsten Bezuge zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit steht. Es ist der Weinberg des Herrn, dessen eine Hälfte durch Personen der gesammten römischen Clerisei vernichtet wird, während auf der andern die sämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen desselben beschäftigt sind; freilich eine Composition, in welcher das naiv Poetische der Darstellung die malerischen Verdienste bei Weitem überwiegt. — In der Stadtkirche 2.
des nahe gelegenen Kemberg sind die inneren Flügelbilder des Altarwerkes ebenfalls von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. — Eins seiner anziehendsten Bilder (wenig- 3.
stens nehme ich durchaus keinen Anstoss, ihn als den Verfertiger desselben zu bezeichnen) befindet sich im Dome von Merseburg, an einem Pfeiler des Schiffes hängend; es ist eine Vermählung der heil. Catharina und einzelne Heilige auf den Seitenflügeln**). — Mehrere Tafeln, von der- 4.
selben Hand wie das ebengenannte Gemälde, befinden sich im westlichen Chore des Domes von Naumburg. Zwei derselben, Flügelbilder, auf deren äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren die Gestalten Christi mit der

*) Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, S. 99 ff.; — T. 9—12.

**) Ein Monogramm MA in dem Gürtel der heil. Catharina lässt allerdings noch die Möglichkeit offen, an Matthias (Grünewald) von Aschaffenburg zu denken. Vergl. Otto, die Schloss- und Domkirche zu Merseburg, S. 12.

Dornenkrone und der Maria gemalt sind, gehören einem
Altarschreine an, der früher mit Schnitzwerk gefüllt war;
die übrigen bildeten zusammen ein andres Altarwerk: als
Mittelbild die Bekehrung des Saulus mit kecken Ritterfigu-
ren, auf einem drüber zu stellenden Bilde zwei treffliche
Engel mit dem Schweisstuch, auf dem Untersatzstücke die
Brustbilder der vier Kirchenlehrer, auf den Flügeln die Ge-
stalten einzelner Heiligen. Leider sind diese Tafeln sämmtlich
mehrfach beschädigt, doch noch von späteren Restauratio-
5. nen unberührt. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg werden
mehrere Bilder mit dem Namen des jüngeren Cranach be-
zeichnet, die wiederum entschieden dieselbe Hand zeigen.
In einigen von diesen tritt auch jene phantastische Rich-
tung der älteren Künstler hervor, namentlich in einer Dar-
stellung des Sündenfalles, wo Tod und Teufel in seltsamer
Wildheit hinter Adam herjagen; ähnlich auch in einem
zweiten Bilde desselben Inhalts, welches jedoch durch zahl-
reiche Allegorieen, einen mehr nüchternen Charakter ge-
6. wonnen hat. — In der Bibliothek zu Weimar werden meh-
rere vorzügliche Portraitbilder des jüngeren Cranach vom
Jahre 1561 aufbewahrt. — Manche seiner Bilder gelten als
7. Arbeiten seines Vaters; selbst das Bild der Ehebrecherin
(S. 258) in der Moritzkapelle schreiben manche ihm zu.
8. In der Galerie von Pommersfelden befindet sich von seiner
Hand ein besonders reiches und gut ausgeführtes Exemplar
9. des Christus mit den Kindlein. Grabtafeln in der Frauen-
10. kirche zu Zwickau (1544) und in der S. Annenkirche zu
Annaberg (1571, die letztere wiederum die Ehebrecherin
als Anspielung auf die Sündenvergebung enthaltend).

Die Thätigkeit der beiden Cranach hat nun zwar den besondern Werth, eine protestantische Kirchenmalerei aufrecht gehalten zu haben. Obschon des bunten Legendenreichthums und der Himmelskönigin beraubt, konnte diese Malerei noch immer durch grosse Fassung ihrer Aufgaben und durch eine gemüthvolle Symbolik eine bedeutende Stellung einnehmen, wenigstens in lutherischen Ländern.

Allein die innern Antriebe zur Stiftung kirchlicher Gemälde waren doch bei weitem nicht mehr so stark, seitdem das Gefühl eines verdienstlichen Werkes dabei wegfiel; sodann nahmen andere geistige Richtungen die besten Kräfte in Beschlag, während zugleich die dogmatischen Streitigkeiten innerhalb des Protestantismus die sichere Harmlosigkeit des für die Kirche arbeitenden Malers erschüttern mussten.
— Als einer nicht unbedeutenden Stiftung aus späterer 11.
Zeit erwähnen wir die zwölf grossen Apostelgestalten, nebst Christus und Johannes dem Täufer, über den Emporenpfeilern der Pfarrkirche zu Schneeberg. Sie sind von sehr ungleichem Werth, theilweise (wo etwa Dürer'sche Vorbilder zu Grunde lagen) würdig und grossartig, theilweise gemein und kümmerlich. Als Maler nennt die Chronik den Melchior Krodel; auch erkennt man die Jahrzahl 1581.

Drittes Capitel.

Oberdeutsche Schulen.*)

§. 247. Wie bei Cranach, so kreuzen sich auch bei mehrern der folgenden Künstler verschiedene Einwirkungen, ohne dass man in dieser Zeit schnellen Aufblühens, zumal bei einer so mangelhaften Tradition, das Nähere mit Sicherheit ermitteln könnte. Was nicht durch unmittelbares Schulverhältniss zu einem Meister oder durch Studium von dessen Werken auf einen Nachfolger überging, das konnte sich dieser wenigstens theilweise aus Kupferstichen und Holzschnitten aneignen, wie denn Unzählige auf diese Weise von Albrecht Dürer gelernt haben. Eine strenge Eintheilung in Schulen ist somit gerade in dieser Periode schwer

*) Vgl. bes. Grüneisen, Niclaus Manuel, S. 64 ff.

durchzuführen; die alten Werkstätten in Augsburg, Colmar, Ulm, u. s. w. hatten sich, wie es scheint, aufgelöst und den Nachfolgern freies Feld gelassen.

Wir betrachten zunächst die Ulmer Schule.

Der vorzüglichste Künstler derselben ist Martin Schaffner, welcher 1499—1535 thätig war*). Aus der Schule Zeitbloms und Schühleins hervorgegangen, scheint er in der Folge auch Oberitalienische Einflüsse aufgenommen zu haben. Seine Richtung ist im Ganzen die eines schönen, lebensfrohen Naturalismus; Gestalten und Situationen sind meist dem gewöhnlichen Leben entnommen, aber in edler Fülle und Bedeutsamkeit durchgeführt, obwohl ohne die Charaktertiefe des jüngern Holbein, an welchen seine Conception wohl hie und da erinnert. Auch der tiefe Ernst seines Vorgängers Zeitblom war im Ganzen nicht sein Gebiet. — Die grösste Anzahl von Gemälden seiner
1. Hand befindet sich unter den Werken der Münchner Galerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä, die Darstellung im Tempel (vom Jahre 1524), die Ausgiessung des heil. Geistes und der Tod der Maria. Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Maler, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Formen begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes), und die verschiedenartige

*) Vgl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben, S. 53 ff. Von einem mit Martin Schaffner verwandten Künstler scheinen die Flügelbilder eines Altars von 1523 in der Kirche zu Tiefenbronn herzurühren.

Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt. Eine andre Reihe von Bildern aus der 2.
Passionsgeschichte Christi, vom Jahre 1515, in der Schleissheimer Galerie, zeigt eine Behandlungsweise, die sich mehr dem Genre anzunähern beginnt. — Noch ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom Jahre 1521, befindet sich über dem 3.
Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die heilige Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. Die erstern gehören zu den reichsten und interessantesten Darstellungen der Sippschaft Christi; die Mütter sind von derbem, schwäbischem Naturell, die Kinder (lauter künftige Apostel) zum Theil von reiner Schönheit, spielend, lernend und sich streitend. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten. — Eine Anbetung der 4.
Könige, in der Moritzkapelle zu Nürnberg hat wieder portraitartige, rundliche, hier selbst etwas starke Köpfe. —
Sehr reizend ist eine Tafel mit mehrern auf einer Wiese 5.
sitzenden weiblichen Heiligen, in der Sammlung des Domherrn v. Hirscher zu Freiburg i. B. Fünf davon sind reizende, fröhliche Mädchen; die sechste, eine alte heilige Nonne, scheint ihnen als Aufseherin beigegeben. — Por- 6.
traits sind in der Besserer'schen Kapelle und in der Sakristei des Ulmer Münsters vorhanden. — Ein sehr vorzügliches weibliches Bildniss, ohne Zweifel von M. Schaffner, befindet 7.
sich (neben andren Werken älterer deutscher Schule) im Besitz des Grafen Leutrum zu Stuttgart. — Andere, minder bedeutende Bilder in der Augsburger Galerie u. a. a. O. 8.
— Das frühste bekannte Werk, eine heil. Familie vom 9.
Jahre 1499, im Belvedere zu Wien. — Ein überaus reiches 10.
und zierliches Rosenkranzbild in der Kirche zu Schwabach scheint ebenfalls von Schaffner herzurühren.

Nur beiläufig erwähnen wir des Hans Schöpfer von

Nördlingen, eines mässigen Meisters der schwäbischen Schule
11. dieser Zeit, von welchem die Moritzkapelle zu Nürnberg ein männliches Bildniss enthält.

Ein ungleich bedeutenderer Künstler, welcher mit Martin Schaffner Manches gemein hat, dabei aber einen unmittelbaren Einfluss Dürer's erkennen lässt, ist Hans Baldung, genannt Grien, von Gmünd in Schwaben, geb. um 1470 (?). Er lebte und arbeitete in der Folge meist
12. im Elsass und Breisgau und starb zu Strassburg im Jahre 1552. Nur ein Hauptwerk ist von ihm vorhanden, der im Jahre 1516 vollendete grosse Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau*), ein Kleinod oberdeutscher Malerei, welches dem Besten was von Grünewald und Schaffner erhalten ist, in keiner Weise nachsteht und fast durchweg unberührt erhalten scheint. Das innere Mittelbild, 9 Fuss hoch, enthält eine reiche, prachtvolle Krönung der Maria durch Gott Vater und Christus, umschwebt von leichten musicirenden Engeln, auf dem Hintergrunde eines lichten Wolkenmeeres, welches sich bei näherer Betrachtung in zahllose Cherubsköpfchen auflöst. Die Innenseiten der Flügel stellen die Apostel als Zuschauer der himmlischen Handlung, in zwei Gruppen zusammengedrängt dar; vorzügliche Charaktere, aber in der Darstellung des Körperlichen doch nicht ganz sicher und entschieden. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf der Aussenseite derselben und auf

*) Eine treffliche Beschreibung dieses Werkes und urkundliche Nachweise über die Lebensumstände des Meisters s. bei H. Schreiber: das Münster zu Freiburg, 2. Aufl. Textheft I, S. 36 u. f., II, S. 23 u. f., und von Demselben: das Münster zu Strassburg, 2. Aufl. Textheft S. 75. — Die ehemals sehr vorzüglichen, jetzt aber nur noch schwer zu rettenden Glasgemälde im Chorumgang des Freiburger Münsters enthalten lauter Votivdarstellungen dieser Zeit, zum Theil von Mitgliedern des Kaiserhauses gestiftet, welche, Jeder vor seinem Patron kniend, unter reichen Renaissancearchitekturen dargestellt sind. Die Erfindung des Fensters der Alexanderkapelle ist von Baldung, die übrigen ebenfalls von bestem oberdeutschem Styl.

zwei feststehenden Seitenbildern die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Aegypten. Die Verkündigung, wie es scheint von anderer Hand, ist weniger durch die Ausführung, als durch eine besondere Intention bedeutend; der Engel ist nämlich wie von einer dunkeln Ahnung ergriffen mit sträubendem Haare dargestellt; er deutet auf ein in himmlischem Lichtglanz niederschwebendes Kind, welches schon das Kreuz im Arme trägt; Maria schaut voll ruhiger Ergebung auf ihn hin. In der Heimsuchung ist der überaus süsse und liebliche Ausdruck der heil. Jungfrau und das stille, milde Antlitz der Elisabeth von grösstem Reize. Bei der Geburt Christi geht das Licht, vielleicht zum erstenmal in der nordischen Kunst, allein vom Kinde aus, welches wie ein überaus heller Mondglanz die ganze Gruppe beleuchtet; ausser diesem meisterhaften Lichteffekt ist wiederum der Ausdruck der Maria und die fünf Engel welche die Windeln in die Höhe heben, von grosser Zartheit. Das liebenswürdigste Bild ist indess die Flucht nach Aegypten; die heil. Familie zieht an einer Dattelpalme vorüber, auf welcher vier überaus liebliche Engelknaben herumklettern; ein fünfter schwingt sich vom äussersten Zweige auf das Maulthier herab und reicht dem Christuskinde, welches sich an die Mutter schmiegt, mehrere Früchte. — Die Rückseite des Altars enthält in der Mitte eine vorzüglich ausgeführte, grosse Kreuzigung nach Dürer'scher Composition, und auf den Flügeln je zwei grandiose Heilige. Ein Staffelbild unter der Kreuzigung stellt die Donatoren (treffliche Portraitköpfe) mit der heil. Jungfrau dar.

Was ausserdem von Baldung erhalten ist, giebt von seinem künstlerischen Vermögen selten einen Begriff; es sind meist kleinere Arbeiten von kalter, trockener, auch manierirter Färbung und übertriebener Charakteristik. So
z. B. eine Kreuzigung und eine Steinigung des Stephanus 13.
im Berliner Museum, Hercules und Antäus in der Abel'schen 14.
Sammlung zu Stuttgart, u. A. m. Dagegen sind zwei

15. Bildchen der öffentlichen Sammlung zu Basel, üppige Frauen,
von Skeletten angefasst, sowohl durch die vortreffliche
Behandlung als durch die wenn nicht anziehende, doch
geistvolle Conception bemerkenswerth; ebenso, in der
16. Moritzkapelle zu Nürnberg, die „Klugheit am Abgrunde“,
eine bis auf den sehr zarten Schleier nackte Figur, mit der
Jahrzahl 1525.

§. 248. Die Schule von Augsburg ging um diese Zeit in zwei sehr verschiedenen Künstlern weit auseinander, in dem jüngern Burgkmayr und dem jüngern Holbein.

Hans Burgkmayr, Sohn und Schüler des schon genannten Thoman Burgkmayr von Augsburg (S. 186), geb. 1473, st. 1559, war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich allerdings der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde, obschon in seinen Gestalten der Ausdruck des Heiligen, ja der tiefere Ernst überhaupt nicht gerade vorherrscht. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. Mit dieser Auffassungsweise verbindet er die vortreffliche Augsburgische Technik, die harmonische Färbung und Abstufung, bisweilen auch das liebevollste Eingehen auf das Einzelne, ein treffliches Helldunkel und eine sehr ausgebildete Modellirung. — Auch für zahllose Holzschnittwerke hat er in seinem langen Leben die Zeichnungen geliefert.
1. — Seine frühsten bekannten Bilder, wie es scheint, noch
ohne Dürer'schen Einfluss, gehören zu der mehrmals angeführten Reihe in der Augsburger Galerie; es sind diejenigen mit der Laterankirche, mit der S. Peterskirche, und mit der Kirche S. Croce, nebst den bezüglichen legendarischen u. a. Vorgängen und Gestalten, sämmtlich zwischen 1501 und 1504 gemalt, mit vielen geistreichen Einzelheiten, doch in der Composition etwas zerstreut. Manches erinnert deutlich an die Weise des ältern Holbein. Dasselbe gilt von einem reichen Rosenkranzbilde vom Jahre 1501. —

Unter den, im Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmayr's 2.
in der Moritzkapelle, sind vorzüglich zu erwähnen: S. Sebastian und ein Kaiser, unter einem Portal stehend, von Engeln umgeben, vom Jahre 1505; sodann aus demselben Jahre: S. Christoph mit dem Jesuskinde und S. Veit; endlich, vom Jahre 1510, das schönste kleinere Bild des Meisters: Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund des Gemäldes. — Eine besonders edle
Maria, in einer Landschaft thronend, wiederum mit einem 3.
hässlichen Kinde, besitzt Hr. Hertel in Nürnberg; diess Bild trägt das Datum 1509. — Unter den Bildern dessel-
ben Künstlers in der Münchner Pinakothek ist vornehmlich 4.
ebenfalls Eins von hohem Werthe. Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in derselben Galerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmayr's Hand vorhanden. Unter diesen führe ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiler von Kaisersburg, vom Jahre 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm herrührenden Portraits des Herzogs Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin streng und scharf, aber in
einfacher Sauberkeit gemalt. — Besonders trefflich ist das 5.
Bildniss eines Herzogs von Sachsen, auf der Burg zu Nürnberg, dort dem Hans von Kulmbach zugeschrieben. — In der
Sammlung des Landauer Brüderhauses ebendaselbst ist 6.
ausser einer Anbetung der Hirten hauptsächlich ein anmuthiges Genrebild vom Jahre 1541, eine Mutter mit zwei

spielenden Kindern am Fenster sitzend, zu bemerken. —
7. Ausserdem enthält die S. Annenkirche zu Augsburg eine Grabtafel, Christus in der Vorhölle nebst allerlei abenteuerlichen Teufeleien darstellend, vom Jahre 1533, unter dem Einfluss eines bereits manierirten italienischen Styles gemalt. Aus seiner bessern Zeit, vom Jahre 1512 sind ebenda die beiden kolossalen Orgelflügel mit Christi und Mariä Himmelfahrt; beide Gestalten, auf Wolken stehend, sind in ruhiger und würdevoller Bewegung gehalten, während die unten stehenden Apostel in grossartiger Weise aufgeregt erscheinen; die Färbung ist von prachtvoller Wirkung. Die zwei kleinern Flügel derselben Orgel sind von einem geringern Schüler des alten Burgkmayr, Lucas Cromburger mit Gegenständen in Bezug auf die Musik bemalt.

§. 249. Dem andern Zweig der Augsburger Schule, der um 1504 (oder erst nach 1507?) nach Basel übergesiedelten Familie der Holbein war es bestimmt, einen der ersten Meister nordischer Kunst hervorzubringen, Hans Holbein den Jüngern*), welcher in seiner Weise nicht minder gross erscheint als Johann van Eyck und Albrecht Dürer in der ihrigen, und wie diese einen geistigen Höhepunkt seiner Zeit bezeichnet.

*) Ulrich Hegner: Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827. — Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, besonders Bd. II, S. 269 u. f. — Derselbe, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris, a. m. O. — Kupferwerk: *Chrétien de Mechel: Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. Basle* 1780. — Der Streit, ob Holbein auch Formschneider gewesen, rief folgende Schriften hervor: C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, 1836. — Dagegen Sotzmann, im Tüb. Kunstblatt, 1836, No. 30—32; — und C. Fr. v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein der jüngere etc., Leipzig 1836. — Sodann mehrere wesentliche Untersuchungen im Kunstblatt 1838, No. 50—54 (von Hrn. P. Vischer in Basel); 1843, No. 15 (Nachtrag, von Demselben); vgl. auch 1843, No. 102 und 1846, No. 27.

Holbein war von vorn herein günstiger gestellt als Dürer. Sein Vater und Grossvater (S. 182 u. f.) hatten für diejenige Richtung, deren höchste Vollendung ihm vorbehalten war, den Weg bereits geebnet, er fand einen sehr ausgebildeten Naturalismus von freier Lebendigkeit und Anmuth, eine vielseitige Charakteristik, ein harmonisches Colorit schon als Erbe vor, während Dürer seine besten Jahre daran setzen musste, die Wohlgemuth'schen Manieren zu überwinden. Aber auch in andern Beziehungen ist Holbein das vollständige Gegenbild, die Ergänzung zu Dürer. Die Grundlage seines Wesens ist die Freude an dem individuellen Dasein, an der Aeusserung des geistigen und körperlichen Lebens als solcher; von diesem Punkte aus gehen seine Streifzüge in die höchsten Aufgaben der Kunst, in die dramatisch bewegte Geschichtscomposition hinein; auf jenen Punkt zog er sich in seiner spätern Zeit fast in einseitiger Weise zurück, und die Bildnissmalerei genügte ihm fortan als Ausdruck seines höchsten innern Reichthums. Auch als Zeugniss der Zeit erscheint Holbein's Streben bezeichnend genug; von den nordischen Malern ist Er zuerst vollkommen innerlich profan im edlern Sinne; selbst an den kirchlichen Aufgaben begeistert ihn rein das psychologische und malerische Interesse; der Glaubensstreit scheint ihn in seiner so zu sagen kosmopolitischen Sicherheit gar nicht berührt zu haben. Seine Gestalten haben, wie diejenigen Shakspeare's ihre innere von aller Convention unabhängige Nothwendigkeit. Eine unmittelbare Richtung auf ideale Schönheit und Grösse ist darin nicht zu erkennen; wo diese Eigenschaften aber geboten waren, treten sie auf das Ergreifendste hervor. — Bei diesem Allen sind seine Werke von äusserst verschiedenartigem Styl; er war ein frühreifes und höchst bewegliches Talent und nahm Einflüsse von den verschiedensten Seiten auf, bis die ursprüngliche Richtung bereichert wieder hervortrat. Dieser Umstand, verbunden mit der Spärlichkeit der Lebensnachrichten, macht besonders die chronologische Anordnung seiner Arbeiten sehr schwierig.

Hans Holbein der Jüngere war geboren im Jahre 1498, ohne Zweifel zu Augsburg, und scheint entweder noch jung mit seinem Vater oder eher einige Zeit nach demselben nach Basel gekommen zu sein*). Wir müssen
1. es den Besuchern der Augsburger Galerie überlassen, ob sie es für möglich annehmen wollen, dass die daselbst befindlichen Flügel eines Altars (Innenseiten: die Enthauptung der heil. Catharina und ein Wunder des heil. Ulrich; Aussenseiten: Petri Kreuzigung und die heil. Familie) mit der Jahrzahl 1512 das Werk eines 14jährigen Knaben seien**); sie zeigen den Styl des ältern Holbein, nur mit ungleich besserer Zeichnung und Bewegung und einem schwerern Fleischton verbunden. Ein Martyrium des S. Sebastian, ebenda, ist urkundlich von einem Hans Holbein im Jahre 1515 gemalt, also wenn man diess auf den Sohn bezieht, in dessen 17tem Jahre. Die Hauptgestalt ist schön gezeichnet und bewegt und von reichen Formen, die Uebrigen sehr individuell, die Landschaft von grosser Klarheit. Noch besitzt dieselbe Galerie drei Bilder aus dem Kloster Kaisersheim, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, welche ebenfalls dem jüngern Holbein zugeschrieben werden. „Die Composition dieser Bilder ist von einer des Raphael würdigen Schönheit, die Motive ebenso grossartig als lebendig, die Köpfe der heiligen Personen
2. sehr edel“***). — Hier möchten am besten auch zwei Tafeln

*) Ueber diese Frage s. Waagen II, S. 259 u. f.

**) Vgl. Waagen, Deutschland, II, S. 24 u. f. Bei aller Bewunderung für die frühe Entwickelung des jüngern Holbein bleibt doch zu bedenken, dass sein Vater noch andere sehr ausgezeichnete Schüler haben konnte, und dass z. B. dessen älterer Sohn Ambrosius schon 1484 geboren war. — Ein Portrait im Hamptoncourt, Mann und Frau, angeblich Holbein's Eltern, aus demselben Jahre 1512 wird von Waagen (England, I, S. 387) ebenfalls dem jüngern Holbein zugeschrieben.

***) Waagen, a. a. O., S. 27. — Ob eine heil. Catharina mit Donatoren in der S. Annenkirche zu Annaberg, in welcher Waagen (I, S. 49) ebenfalls die Hand des jüngern Holbein erkennt, mit zu

in der Sammlung des Domherrn v. Hirscher zu Freiburg i. Br. angeführt werden, welche in acht (durch goldne, hier noch gothische Ornamente getrennten) Abtheilungen das Leben der Maria enthalten und vermuthlich Jugendwerke des Meisters sind. Bei einer keinesweges feierlichen aber höchst lebendigen Anordnung ist die lebenswahre Individualistik hier schon der Vollendung nahe gebracht. —
Die Jahrzahl 1514 trägt ein Bildniss des Franz von Taxis, 3.
in Corshamhouse (England). — Von den Gemälden Hol- 4.
bein's in der öffentlichen Sammlung zu Basel ist ein grosses Abendmahl auf Leinwand, das früher seinem Vater beigelegt wurde und zu der Reihe von dessen Passionsbildern (vgl. S. 185) zu gehören scheint, vermuthlich das älteste. Es ist der trefflich gefasste Moment, da Christus mit Judas den Bissen in die Schüssel getaucht hat; im Hintergrunde die Fusswaschung. Bei einer gewissen Ueberladung der Composition, bei manchem Schweren und Harten in den Gewändern ist die Wahrheit der Charaktere und des Ausdruckes schon höchst ergreifend. — Vom Jahre 1516 ist 5.
(ebenda) das von beiden Seiten bemalte Aushängeschild eines Schulmeisters; auf der einen Seite wird Kindern, auf der andern Seite jungen Gesellen in dunkeln, alterthümlichen Stuben Unterricht im Lesen und Schreiben ertheilt, ungesuchte, aber vollendete Genrebilder, welche bei aller Flüchtigkeit den Leistungen eines Lucas von Leyden nicht nachstehen. Aus demselben Jahre sind (ebenda) die ersten 6.
ganz sichern Bildnisse Holbeins, der Bürgermeister Meyer von Basel und seine Gemahlin, auf blauem Grunde, unter reicher Renaissancearchitektur, Köpfe und Haltung von grösster Charaktertreue und edler Auffassung. — Ein treff- 7.
liches kleines Brustbild besitzt Hr. P. Vischer in Basel.

diesen frühern Arbeiten gehören mag? — Auch die heil. Elisabeth und die heil. Barbara, welche in der Münchner Pinakothek den Namen des ältern Holbein tragen, sind wahrscheinlich Werke des Sohnes.

Bald darauf scheint Holbein auch längere Zeit ausserhalb Basels gearbeitet zu haben. Im Jahre 1517 malte der
8. 19jährige Künstler in Luzern das Haus des Schultheissen Jacob von Hartenstein mit Fresken aus, wovon leider nichts mehr erhalten ist als die Angabe der Gegenstände, welche indess als Zeugniss für die beneidenswerthe Freiheit der damaligen Künstler bezeichnend ist. Im Innern sah man Jagden, Kriegsscenen, eine Darstellung des Jugendbrunnens, sodann die Schutzheiligen des Hauses und ihre Legenden; aussen einen untern Fries mit Kindern im Waffenspiel, dann zwischen den Fenstern Thaten alter Helden, darüber wiederum einen Fries mit einem Triumphzug nach Mantegna, endlich ganz oben mehrere Scenen der römischen Geschichte*). — Auch zwei jetzt zusammenge-
9. stellte Altarflügel in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters**), Christi Geburt und die Anbetung der Könige, entstanden wohl nicht viel später. Das erstere Bild ist wie bei Hans Baldung als Nachtstück, und zwar meisterlich, behandelt, sodass ausser dem halbumwölkten Monde das Licht nur vom Kinde ausgeht, welches von fünf reizenden Engeln umgeben, unter einer weiten Halle ruht; Joseph, Maria und ein alter Hirt ordnen sich in schönster Lichtwirkung umher. Die Anbetung der Könige, ebenfalls unter einer reichen Architektur und von phantastischer Beleuchtung enthält besonders eine Gestalt von höchstem Werthe; es ist der Begleiter des Mohrenkönigs, welcher wie geblendet, die Hand über den Augen, nach dem Sterne hinaufschaut. In diesen Bildern herrscht das

*) Einen Begriff von der Behandlung geben etwa die Köpfe von Adam und Eva, wahrscheinlich Naturstudien, von demselben Jahre, in der öffentl. Sammlung zu Basel. — Eine aus Luzern stammende Kreuzabnahme, welche sich zu Basel im Privatbesitz befindet und ehemals ein herrliches Jugendwerk des Meisters gewesen sein muss, lässt gegenwärtig seine Hand nur noch an wenigen Stellen erkennen.

**) Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Freiburg, 2. Aufl. Textheft I, S. 41.

gesundeste Naturgefühl vom Derben bis zum Schönen; die Formen sind mit grösster Bestimmtheit und Zartheit durchgebildet und namentlich die Hände von gediegenster Ausführung; aber auch in den höchsten Beziehungen der Conception hat Holbein diese Leistung nicht mehr um Vieles übertroffen, und wenn nicht die noch etwas ängstlich behandelte Donatorenfamilie auf ein verhältnissmässig frühes Stadium hinwiese, so dürften wir das Werk nur in die reifste Zeit des Künstlers versetzen*). Man mag dasselbe als den Gipfelpunkt der augsburgischen, immer etwas genrehaften Richtung bezeichnen. — Die öffentliche Samm- 10.
lung zu Basel besitzt (ausser einem etwas frühern Portrait von Holbeins Freund Schweiger) aus dieser Zeit, vom Jahre 1519, das Bildniss des Bonifacius Amerbach, von wunderbar lebendiger Auffassung; neben dem Holzschuher'schen Bildniss Dürer's vielleicht das vorzüglichste, welches von der rein deutschen Richtung vorhanden ist.

Es mag um 1521 gewesen sein, als Holbein mehrere Räume des Rathhauses in Basel mit Wandgemälden ver- 11.
zierte, wovon leider nur kleine Fragmente in die öffentliche Sammlung gerettet worden sind; von dem Rest geben einzelne alte Skizzen und neue Aquarellcopieen ebendaselbst einen Begriff**). Dem Geiste des XVI. Jahrhunderts gemäss wurden hier nicht etwa die gerechten Richter mit einer Madonnenglorie dargestellt, sondern Geschichten politischer Grösse und Unparteilichkeit aus dem klassischen

*) Ausser dem angegebenen Grunde lässt mich auch die grosse Verschiedenheit von der Passion u a. späteren Werken und eine gewisse Aehnlichkeit mit der Behandlung des Lichtes und der Formenauffassung in den letzten Gemälden des alten Holbein auf diese frühe Zeit (1518 bis 20?) schliessen. — B.

**) Da der alte Holbein, früher als erster Maler bei der Ausschmückung des Rathhauses angestellt, um diese Zeit wahrscheinlich noch lebte und ausser Hans Holbein noch zwei andere Maler zu Söhnen hatte, so muss wohl der Antheil eines Jeden an diesen Arbeiten unentschieden bleiben.

Alterthum, u. a. die Blendung des greisen Zaleucus, der Selbstmord des Charondas, und M.' Curius Dentatus mit den sabinischen Gesandten. Von der Gruppe der letztern sind noch drei Köpfe bis zur Brust erhalten. Die höchst geistvolle, energische und doch gehaltene Charakteristik dieses kleinen Ueberrestes lässt errathen, welche Grösse Holbein in der Historienmalerei erreicht hatte und in welchem Grade sie sein Lebenselement hätte werden können, wenn viele würdige Aufgaben dieser Art ihm entgegengekommen wären. Während in den letzten Werken seines Vaters schon Manier und Verwilderung beginnt, ist hier
12. wieder die grösste Mässigung beobachtet. — Hier sind wohl die monochromatisch gemalten Orgelflügel des Münsters zu Basel, (jetzt in der öffentlichen Sammlung) einzureihen, welche in colossaler Grösse die Kirchenheiligen und die Madonna, nebst nackten Kinderengeln und einer Ansicht des Münsters in flüchtiger, derb naturalistischer Darstellung, aber meisterlich breit behandelt enthalten.

§, 250. Seit dieser Zeit werden in Holbein's Werken hin und wieder Einflüsse italienischer Behandlungsweise sichtbar. Wo früher Einzelnes dergleichen vorkömmt, da genügt noch die Annahme, dass Holbein Kupferstiche der Schule Mantegna's vor Augen gehabt; für die folgende Zeit dagegen wird man wohl einen wenn auch kurzen Aufenthalt im Süden, wenigstens in Oberitalien zugeben müssen, insofern gerade die Anklänge an Leonardo da Vinci allzu augenfällig sind.

1. Diess gilt zunächst von dem über lebensgrossen, liegenden Leichnam Christi, mit der Jahrzahl 1521, in der öffentl. Sammlung zu Basel. Es ist der keinesweges unedle Körper eines gewaltsam Getödteten*), grünlich blass, mit unterlaufenem Blute und somit allerdings von einer grässlichen Wahrheit, aber mit einer Meisterschaft, mit einer Fülle malerischen Wissens und Könnens behandelt, welche

*) Eines hingerichteten Juden, wie die Sage will.

bei einem 23jährigen Künstler die höchste Bewunderung erregt. Die Zeichnung ist selbst in den Verkürzungen, z. B. der Füsse, vollkommen zu nennen, die Plastik und ihre Bezeichnung im Helldunkel von höchster Vollendung und ohne Härte.

Wenn hier besonders die Ausführung auf Lionardo 2.
als Vorbild hinzudeuten scheint, so ist in einem zweiten Abendmahl derselben Sammlung schon die Conception theilweise ganz sichtbar von dem Abendmahl in Mailand bedingt. Die symmetrische, wenn auch wesentlich verschiedene Anordnung, die ungleich minder individuellen, zum Theil selbst idealen Köpfe und eine gewisse Allgemeinheit der Behandlung, ganz besonders aber die Gestalt Christi lassen diess nicht verkennen. Der Kopf des Judas ist echt jüdisch und von furchtbarer Gemeinheit.

Wiederum eine ganz verschiedene Behandlung zeigt 3.
sich in der berühmten Passion (1520—1525?), in derselben Sammlung. Rücksichtlich der Entstehungszeit herrschen die unvereinbarsten Ansichten*); dass es ein verhältnissmässig frühes Werk sei, schliesst man aus der nahen Verwandtschaft mit der vom ältern Holbein gemalten Legende des heil. Paulus in der Augsburger Galerie (s. oben S. 184); aus der Ueberfülle einzelner Compositionen, in welchen der Künstler nicht Motive genug glaubte zusammendrängen zu können; aus der manierirten Uebertreibung in der Geisselung, welche hierin noch an den alten Holbein erinnert; aus einzelnen starken Verzeichnungen; endlich aus der überfleissigen, prachtvoll miniaturmässigen Ausführung. Andererseits ist das Werk mit einer solchen Fülle

*) Selbst an der Authenticität hat man zu rütteln gesucht; Rumohr wollte wenigstens eine Mitwirkung der ganzen Holbein'schen Familie annehmen. Diess ist ganz unnöthig, da selbst in den abweichendsten Theilen (z. B. der Grablegung) das Gemeinsame einer einzigen Hand durchaus überwiegt. — Lithographien in der Grösse der Originale unter dem Titel „Auswahl der Werke Hans Holbeins des Jüngern etc.", Erster Thl., Basel, Birmann u. Söhne.

von Geist und erlebter Psychologie durchdrungen und hie und da von einer so reifen dramatischen Grösse, dass man es doch nicht wohl in das zwanzigste Altersjahr des Künstlers verlegen kann*); auch spricht ein direkt italienischer Einfluss dagegen, welcher eben sowohl auf die römische als auf die mailändische Schule hinweist und etwa an den Styl des Gaudenzio Ferrari zu knüpfen wäre. Das Ganze trägt den Charakter angestrengten Einzelstudiums, als hätte der Künstler diessmal das Vollendetste und Durchgebildetste geben wollen, und hieraus mag sich am besten das Befangene, Bewusste und Absichtliche erklären, was diese Passion von seinen frühern und spätern Werken unterscheidet. — Es sind acht ziemlich kleine Bilder von ungünstig hohem Format, in einem Rahmen zu vieren übereinander vereinigt; die Momente vom Leiden am Oelberg bis zur Grablegung darstellend. An grosser, feierlicher Fassung des Gegenstandes ist Holbein hier mit Dürer lange nicht zu vergleichen; ihn beschäftigt vor Allem das psychologische und malerische Problem. Sein Christus am Oelberg ist nicht von besonderer Würde, aber von tiefstem Leidensausdruck beseelt und durch den meisterhaften Lichteffekt der Engelserscheinung gehoben; mehr für den Maler geeignet und höchst bewundernswerth ist die nächtliche Scene des Verrathes und das Verhör vor Kaiphas, bei Fackellicht; Geisselung und Verspottung machen dagegen durch das Dämonisch-Possenhafte der Peiniger einen widrigen Eindruck, da der Gegensatz grossartigen Duldens fehlt. Die Kreuztragung, obwohl reich an einzelnen Schönheiten und durch eine herrliche Landschaft ausgezeichnet, unterliegt doch der Ueberfüllung, welche in der auf das glücklichste angeordneten Kreuzigung, einem der vollendetsten und reichsten Bilder, bereits überwunden ist. Das Edelste und Ergreifendste ist die Grablegung, deren Hauptmotiv der raphaelischen im Palast Borghese gleicht; der tiefste Schmerz in allen Anwe-

*) Wie Waagen vorschlägt, Deutschland, II, S. 211.

senden ist doch mit edler Fassung gepaart, Maria sinkt nicht in Ohnmacht, wohl aber ist ein Theil ihres Antlitzes durch den Schleier den Blicken entzogen.

Zwei wunderbar reizende, reich gekleidete weibliche 4. Halbfiguren in derselben Sammlung, die eine als „Lais corinthiaca 1526" bezeichnet, die andere von einem kleinen Amorin begleitet, möchten wohl zunächst auf die Passion folgen. Die erstere deutet halb verdriesslich auf einige vor ihr liegende Goldstücke hin; die andere, minder schön, blickt den Beschauer mit schalkhafter Lieblichkeit an. Mögen auch beide eine und dieselbe bestimmte Dame darstellen (ein Fräulein aus der Familie von Offenburg), so liegt doch der Auffassung des Kopfes offenbar das zugespitzte Oval und das verführerische Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo's zu Grunde, an welchen auch der Ton der Carnation, die ganze Art der Modellirung und die ausserordentlich schönen Hände erinnern. Die Gewänder, in der stattlichen Art jener Zeit, sind von glühender Farbenpracht, sodass man, den Geschmack und die Anmuth alles Uebrigen hinzugenommen, diese beiden Bilder wohl als einzig in der nordischen Kunst bezeichnen darf*).

Der Typus dieser Köpfe findet sich nun weniger sinnlich schön, aber edler und gemüthvoller wieder in der Madonna der Galerie von Dresden. Die Königin des 5. Himmels steht in einer Nische, das Christkind auf dem Arme; zu ihren Seiten kniet die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Hier ist, mit der lebendigsten Naturwahrheit, die uns die knienden Gestalten in vollkommener Gegenwart vorführt, zugleich Ernst und Sammlung

*) Rumohr wollte sie ohne Noth dem Bernard van Orley zuschreiben; Waagen (II, 276) glaubt eine Einwirkung des Qu. Messys zu erkennen, welchen Holbein im Verlauf desselben Jahres 1526 besucht zu haben scheint. — Die Echtheit dieser u. a. Bilder ist überzeugend nachgewiesen in dem schon erwähnten Aufsatz von Hrn. P. Vischer, Kunstbl. 1838, No. 54.

und die Richtung des Gemüthes auf ein Höheres in schönstem Maasse verbunden; es ist als ob die h. Jungfrau die Stille und den heiligen Frieden, der in ihrem Antlitz und in ihrer Gestalt, sowie in der kindlichen Geberde des Heilandes ausgesprochen ist, ihren Umgebungen thätig mittheilte. In dieser unmittelbaren Verbindung des Göttlichen mit dem Menschlichen, in dieser gegenseitigen Uebereinstimmung liegt ein frommer keuscher Ernst, der manchem wirkungsreichern Glorienbilde fehlt. — Vielleicht ist jedoch dieses Exemplar bloss die spätere, wenn auch eigenhändige
6. Wiederholung eines andern, welches sich im Königl. Schlosse zu Berlin, im Besitz des Prinzen Wilhelm, Oheims Sr. Maj. des Königs, befindet. Hier ist die Färbung, besonders in der Carnation, voller und entschiedener, die Behandlung mehr aus einem Gusse, der Ausdruck der Madonna mehr erhaben und würdevoll. Auch sind hier, wie in den eben erwähnten Bildnissen und mehrern Werken der nächstfolgenden Zeit, mannigfache goldene Verzierungen angebracht*).

§. 251. Im Jahre 1526, dem diese Composition noch angehören mag, ging Holbein, wahrscheinlich weil die beginnende Reformation die Bestellungen sehr verminderte, nach England, welches er bis zu seinem Tode (1554) nur selten wieder verliess. Unterweges soll er ausser Quentin Messys
1. auch Lucas von Leyden kennen gelernt haben; eine Frucht dieser Reise ist z. B. das Portrait des berühmten Petrus Aegidius, 1526, ohne Zweifel in Antwerpen gemalt, jetzt in Longfordcastle. Wir schliessen hier vorerst noch einige Werke an, welche theils bei diesen Besuchen auf dem Festlande (1529, 1532, 1538) entstanden, theils chronologisch nicht zu bestimmen sind.

2. Die erste Stelle nimmt hier billig das lebensgrosse Bildniss seiner Frau und seiner beiden Kinder in der öffentl.

*) Näheres im Kunstbl. 1845, No. 8. Das Berliner Exemplar möchte sonach um 1526, das Dresdner einige Jahre später entstanden sein.

Sammlung zu Basel ein (Kniestück; 1529?). Ein reizloses Weib mit gerötheten Augen, ein unschönes kleines Mädchen, ein kluger, aber verkümmerter Knabe sind hier auf einfach dunklem Grunde zu einem Bilde vereinigt welches in der nordischen Kunst wenige seines Gleichen hat. Unglaubliche Einfachheit, tiefe Realität und die Abwesenheit jeglicher Prätention, verbunden mit breiter und freier Behandlung und grosser Klarheit des Fleischtons bewirken hier einen Zauber dessen die Portraits unserer Zeit gar zu
oft entbehren. — Das Profilportrait des am Pulte schrei- 3.
benden Erasmus, ebenda, ist von höchster, geistvollster Feinheit der Auffassung, aber kälter im Ton und vielleicht
etwas verwaschen*). — Ein Bildniss des Buchdruckers 4.
Joh. Froben, ebenda, zeigt nebst einem andern Exemplar
in Hamptoncourt zwar meisterhafte Holbein'sche Auffassung, 5.
möchte aber nebst dem letztern doch nur gleichzeitige Copie nach einem verlorenen Original sein**). — In Betreff
der acht Bildnisse welche in der Münchner Pinakothek den 6.
Namen des jüngern Holbein tragen, und deren Entstehungszeit mindestens von 1517 bis 1529 reicht, ist uns die
Erinnerung nicht treu genug geblieben. Auch die Galerie 7.
des Belvedere zu Wien enthält mehrere. Ein Bildniss in
der Sammlung zu Pommersfelden, einen Mann im Pelzrock 8.
und mit einem Rosenkranz darstellend, entspricht den Werken Holbeins, welche um 1529 entstanden; ebenso muss
wohl das prachtvolle Bildniss des Georg von Frundsberg 9.
(st. 1528), nach dessen Tode gemalt und desshalb wohl etwas frei als Charakterfigur behandelt, in diese Zeit fallen (jetzt im Berliner Museum).

*) Die wichtigern Bildnisse des Erasmus von Holbein's Hand möchten sich so stellen: 1) dasjenige vom Jahre 1523, in Longfordcastle; 2) dasjenige im Louvre, etwa um 1525; 3) das eben genannte in Basel, etwa 1526; 4) dasjenige in Hamptoncourt; die drei letztern in schreibender Stellung; 5) dasjenige in den Studj zu Neapel, welches, wenn ächt, jedenfalls der spätern Zeit angehören muss.

**) So Waagen a. a. O. S. 279.

10. Ausserdem besitzt die öffentliche Sammlung zu Basel einen Schatz von Handzeichnungen der verschiedensten Art, theils Studien zu diesem und jenem Bilde, theils derbe und kraftvolle Entwürfe für Glasmaler, theils selbständige Skizzen u. A. m. Eines vorzüglichen Rufes erfreuen sich die Randzeichnungen zu Erasmus Lob der Narrheit, geistvolle Schwänke, Zeitanspielungen, Genrefiguren, mit sicherer Feder gezeichnet. Das eigene Portrait des Künstlers, in Kreide, lässt allerdings keine so würdige Heldengestalt wie Dürer, aber einen lebensfrohen, wohlgebildeten Mann von feinstem geistigem Ausdruck erkennen*). Vorzüglich werthvoll ist eine Reihe von Skizzen, welche die Passion enthalten und in ihrer flüchtigen Unbefangenheit einen merkwürdigen Gegensatz zu der gemalten Passion bilden. Die ganze Grösse Holbeins als Historienmaler zeigt sich jedoch in einer Skizze, welche kämpfendes Fussvolk darstellt, ein herrlich entwickelter, mit furchtbarer Wahrheit wiedergegebener Moment. Einige überaus naturwahre Studien nach Schafen und Fledermäusen zeigen hinwiederum, dass dem grossen Meister kein Gebiet der sichtbaren Welt zu gering
11. erschien. — Eine Sammlung trefflicher Bildnisse aus einem Skizzenbuche, jetzt in der k. Sammlung der Handzeichnungen in Berlin, ist theils von der Hand des ältern Holbein, theils von der des jüngern.

Zahlreiche andere Werke in Basel und der Umgegend müssen, zum Theil in dem Bildersturm des Jahres 1529, untergegangen sein. Ein italienischer Reisender fand im Jahre 1546 an den Häuserfassaden durchgängig Malerei vor, „allerdings; wie er hinzusetzt, nicht mit Ultramarin und nicht von der Hand Raphael's von Urbino oder Tizian's“; wohl aber mag Manches von der Hand Holbein's

*) Das alte, breite, grämliche Gesicht, welches in den Uffizien zu Florenz die jedenfalls unechte Inschrift J. Holpenius etc. und die Angabe des 45sten Altersjahres trägt, kann nicht wohl denselben Kopf vorstellen.

gewesen sein. Zu einem Bauerntanz, welcher bis vor eini- 12.
gen Jahrzehnden an einem Hause sichtbar war, ist in der öffentlichen Sammlung noch die Skizze vorhanden. Von
den Fresken am Rathhause glaubt man einen Zug von 13.
Kindern im Waffenspiel an der Fassade und ein Fragment an der Hofwand (links) wenigstens auf eine Holbein'sche Grundlage zurückführen zu können.

Endlich erwähnen wir hier am besten der Holzschnittwerke, welche theils erweislich, theils wahrscheinlich vor der Uebersiedelung nach England entstanden. Dass Holbein selbst hie und da in Holz geschnitten, ist wohl möglich; dass aber die Hauptwerke dieser Art nach seinen Zeichnungen von Andern, das Vortrefflichste von Hans Lützelburger, geschnitten wurden, ist jetzt zur Ueberzeugung dargethan*). — Es sind Bilder zum alten Testament, drei Alphabete von verschiedener Grösse, einzelne Figuren und Titeleinfassungen, und der berühmte Todten-
tanz in mehr als 40 Blättern, welcher schon von 1538 an in 14.
Lyon viele Male neu abgedruckt und mannigfach nachgebildet worden ist**).

Die Idee einer symbolischen Darstellung der Nichtigkeit alles Irdischen und der Gleichheit vor dem Tode hatte schon den ältern Todtentänzen zu Grunde gelegen***). In demjenigen des Predigerklosters zu Basel war der Tanz jedes einzelnen Standesrepräsentanten mit seinem beson-

*) Insbesondere in den genannten Aufsätzen von Sotzmann und P. Vischer, letzterer im Kunstbl. 1838, No. 50 u. f., gegen die erwähnten Schriften Rumohr's. Vgl. S. 272.

**) *Les simulachres et historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées, A Lyon.* — Neuerlich facsimilirt von Prof. Schlotthauer.

***) Der zahlreichen Portraits jener Zeit nicht zu gedenken, welche von einem Gerippe begleitet sind. Diess gehört zusammen mit andern Erscheinungen jener lebenslustigen Zeit, mit den Gebeten und Zaubereien wider schnellen Tod, mit dem Cultus des h. Christoph, mit manchen Beispielen freiwilliger Busse der strengsten Art.

dern Tode ohne Zuthaten und Hintergrund bis zur Eintönigkeit durchgeführt. Holbein nahm den Gedanken tiefer, geistvoller, aber noch bittrer und unversöhnlicher wieder auf; statt der immer wiederkehrenden Tanzbewegung lässt er die einzelnen Stände mitten im Leben, in ihrer täglichen Umgebung unversehens vom Tode überrascht werden und macht das noch mit Fleischlappen behangene Skelett (nachdem schon die ältern Todtentänze etwas Höhnisches hineingelegt) unmittelbar zu einem tückischen Dämon, welcher mit scheusslicher Schadenfreude Jeden in Ausübung seiner Geschäfte und Würden stört. Den Papst packt er von hinten, während derselbe einen König krönt; dem zwischen Hofleuten und Supplicanten thronenden Kaiser drückt er die Krone ins Haupt hinein; dem am Prunkmal sitzenden König kredenzt er Gift; der stolzen Kaiserin, welche zwischen ihren schweigend blickenden Frauen einherschreitet, zeigt er mit der Geberde eines Galans das offene Grab; der Königin naht er in der Verkappung eines Hofnarren; dem mit seinen Falkenieren prunkvoll ins Chor ziehenden Domherrn zeigt er an der Sanduhr, welches die Hora sei; dem bestechlichen Richter windet er von hinten den Stab aus der Hand; den Priester mit der Monstranz begleitet er als Sacristan mit Laterne und Glöckchen; zu der Nonne, welche beten will und sich doch nach ihrem Zitherspielenden Buhlen umwendet, schleicht er heran um die Lichter ihres Altärchens auszulöschen; dem Wucherer holt er das Geld und damit auch die Seele weg; den Schiffleuten erklettert er ihr vom Sturm gejagtes Schiff und reisst es in den Abgrund; dem Edelmann zerschmettert er das Wappenschild am Kopfe; der Braut, welche sich eben schmücken will, hängt er von hinten ein Halsband von Todtenknochen um; den Räuber, der eben ein Marktweib überfällt, würgt er von hinten, u. s. w. Auf einem der spätern Blätter sieht man einen elenden Krüppel auf einem Misthaufen; wie Alles ohne Erbarmen an ihm vorübergeht, lässt ihn auch der Tod sitzen. — Jede sittliche Verklärung des letzten Schick-

sals, jede Grösse des Fatum's ist hier mit Absicht von der Hand gewiesen; denn die paar beigefügten Blätter mit der Auferstehung u. s. w. können doch hiefür nicht als Ersatz gelten. Aber welche Tiefe der Lebensauffassung, welch freien Blick über die Dinge der irdischen Welt setzt dieser verwegene Humor, diese vernichtende Ironie voraus! Und doch hatte der Künstler damals vielleicht das zwanzigste Jahr noch nicht um Vieles überschritten*). In diesen kleinen Blättchen ist eine Welt von Gedanken und Bezügen mit höchster Meisterschaft zusammengefasst.

§. 252. Holbein's Aufenthalt in England bildet eine zweite, allerdings minder ansprechende Periode in seinem Leben. Bisher hatte er mit jedem Werk ein neues Gebiet erobert, einen neuen Fortschritt beurkundet; alle Höhen wenigstens der profanen Historienmalerei waren ihm erreichbar und mehr als eine schon erklommen. Die Vielartigkeit des Daseins stand ihm in einer Fülle und Tiefe zu Gebote, wie kaum einem andern Maler jener grossen Zeit, und wenn die ideale Grösse der Italiener, die Strenge Dürer's nicht sein Element war, so bot der Reichthum und die Gewalt seiner Charakteristik einen um so edlern Ersatz, als sie das Grelle und Gemeine entweder vermied oder es einem höhern künstlerischen Gesetz unterordnete. Holbein war jetzt neben Dürer der grösste Maler der deutschen Nation und des Nordens überhaupt. — Dass er fortan (seit 1526) als Bildnissmaler**) an dem blutbefleckten Hofe Heinrichs VIII. sein Genüge fand, ist für ihn wie für seine Zeit bezeich-

*) Rumohr setzt den Beginn der Arbeit um 1518; höchst wahrscheinlich ist dieselbe lange vor der Publication in Holzschnitt, ja wenigstens vor der Uebersiedelung nach England vollendet. — Die an den ältern Todtentanz des Predigerklosters erinnernden Motive sind aufgezählt bei Waagen a. a. O. II., S. 294.

**) Theilweise auch als Architekt. In Wiltonhouse, dem Landsitze des Grafen von Pembroke, ist noch eine Halle von seiner Erfindung vorhanden.

nend. Man möchte glauben, dass seine tiefste Neigung schon mit der Darstellung der einzelnen Menschengestalt sich zufrieden gegeben, während zugleich jene Epoche der Geistergährung und der subjectiven Geltendmachung von der Kunst wesentlich die Darstellung von Einzelcharakteren verlangt habe. Ueberdiess sind die wenigen historischen Gemälde aus dieser Epoche Holbeins untergegangen, so z. B.
1. der Triumph des Reichthums und der Triumph der Armuth, im Hause der Hansa zu London, deren Ausführung Zucchero im Jahre 1574 Raphaels würdig erklärte. Den Skizzen nach zu urtheilen, waren es Allegorieen von etwas nüchternem Charakter. Sonst ist nur noch eine geistvolle Darstellung
2. des verlornen Sohnes in liederlicher Gesellschaft, jetzt in
3. der Liverpool-Institution, anzuführen; eine nackte Halbfigur, bei Herrn Miles in Leight-Court (bei Bristol), von streng naturalistischer Durchbildung, mag als Seltenheit mit genannt werden.

Holbein fand in England — zwar nicht an der unbedeutenden einheimischen Kunst, aber an zahllosen eingewanderten niederländischen Malern (es sollen der Sage nach ihrer an 15000 gewesen sein!) eine gewiss nicht gefahrlose Concurrenz vor, welche er theils durch die Protection des Kanzlers Morus, theils und hauptsächlich durch eigene Grösse überwand. — Seine Portraits aus dieser Zeit enthalten sogar einige Anzeichen niederländischen Einflusses, wenn man die allmälige Abkühlung des frühern, mehr gelbbräunlichen, jetzt aber ins Graue gehenden Tones dahin rechnen will. Der Hauptunterschied liegt indess in der etwas breitern, weniger cabinetmässigen Behandlung, in dem meist lebensgrossen Maassstab, in einer grössern Freiheit, welcher hin und wieder die liebevolle Detailvollendung aufgeopfert ist. Alle diese Eigenschaften finden sich, mit Ausnahme des letzterwähnten Mangels, schon in dem unvergleichlichen Familienbilde (um 1529) in der öffentl. Sammlung zu Basel.

Zunächst erwähnen wir zwei aus lauter lebensgrossen

Portraitfiguren bestehende Ceremonienbilder. Das eine, in
der Barbers-Hall zu London stellt Heinrich VIII. (noch 4.
ziemlich jugendlich) dar, welcher sitzend den zu beiden Seiten knieenden achtzehn Mitgliedern der Barbier- und Chirurgenzunft einen Freibrief übergiebt. Er schaut stolz und gleichgültig zum Bilde heraus; alle Köpfe sind von naivster Naturtreue. Das Ganze sammt allen Nebendingen ist mit grossem Fleisse vollendet, hat aber sehr gelitten. Diess
gilt auch von dem andern, viel spätern Bilde im Bridewell- 5.
Hospital zu London, welches Eduard VI. auf dem Thron vorstellt, dem knieenden Lord-Major in Gegenwart der Sheriffs und des königliches Gefolges die Stiftungsurkunde des Hospitals überreichend.

Von den übrigen Portraits nennen wir bloss die wichtigsten, nach derjenigen Reihenfolge, welche am ehesten der Zeit und der Entwickelung des Styles entspricht. — Zu
Wiltonhouse (Landsitz des Grafen Pembroke) das Bildniss 6.
des alten Morus, Vaters des Kanzlers, von naivster Naturtreue und mit besonders vorzüglichen Händen (1526?). —
Im Louvre der Kanzler Morus selbst, mit goldner Kette 7.
(1526). — In der Dresdner Galerie das bisher dem Leonardo 8.
da Vinci zugeschriebene Bildniss des englischen Goldschmiedes Morett*), ein kluger, verschlossener Alter. — In
Hamptoncourt das Bild des Lord Guilford, im Kopf etwas 9.
leer und von schwerem Ton, sonst meisterhaft, bez. 1527.
— Im Louvre zwei Bildnisse vom Jahre 1528, der Erz- 10.
bischof Warham von Canterbury und der Hofastronom Heinrichs VIII., Nicolaus Kratzer von München, das erste etwas flüchtig, namentlich in den Händen, das letztere von gediegnerer Ausführung, beide von ungemeiner Wahrheit
der Auffassung. — In den Uffizien zu Florenz das Bild des 11.

*) Vgl. einen Aufsatz von v. Quandt, Kunstbl. 1846, No. 9, mit einer Nachbildung des Hollar'schen Stiches, welche den wahren Namen des Dargestellten und des Künstlers beweist. Der Verf. stellt das Bild im Farbenton zunächst mit dem Morus im Louvre zusammen.

Richard Southwell, aus demselben Jahre und somit ein
merkwürdiger Beweis für die grosse Verschiedenheit der
Ausführung in den einzelnen Werken Holbeins; es ist eins
der sorgfältigsten, mit unendlicher Zartheit und edlem
Naturgefühl gemalten Bildnisse, und im jugendlich aristo-
kratischen Charakter des Kopfes wie in der Behandlung der
schönen Tracht unübertrefflich zu nennen. — In das Jahr
1529 gehört ausser den schon genannten, auf dem Conti-
12. nent gemalten Bildern, in Corshamhouse (Landsitz der Fa-
milie Methuen) wahrscheinlich auch das Bildniss des könig-
lichen Schatzmeisters Sir Bryan Tuke, von feinster Durch-
bildung und einem leis melancholischen Ausdruck, aber sehr
13. verwaschen. — Ein Bildniss in der Pinakothek in München,
mit dem Datum 1529, einen jungen Mann darstellend. — In
14. Longfordcastle zwei Männer in ganzer, lebensgrosser Figur
und doch von grosser Feinheit in allen Theilen, ein Haupt-
bild (gegen 1530?). Ebendaselbst ein sog. „Luther", von einer
gewissen Grossartigkeit der Auffassung und Zeichnung,
15. welche sonst nicht Holbein's Element war. — In Warwick-
castle: König Heinrich VIII., lebensgrosses Kniestück (um
1530?) in prunkvoller Tracht mit vielem Golde, mit wun-
derbarer, der Täuschung sich nähernder Realität ausgeführt*).
16. Zwei andere vorgebliche Bildnisse Heinrichs in Burleighhouse
17. und im Besitz des Lord Spencer zu Althorp, letzteres minia-
18. turartig vollendet, und ein männliches Bildniss in Devon-
shirehouse zu London scheinen derselben Zeit anzugehören.
19. — In Windsor das Portrait des deutschen Kaufmanns Stall-
20. hoff, vom Jahre 1532. — Im Berliner Museum das Bild-
niss des Kaufmanns Gysin von Basel, an einem Tisch mit
Teppich stehend, im Begriff einen Brief zu schliessen; ein
edler, nachdenklicher Ausdruck im Gesicht, die Gewandung
und das umgebende Geräth von schönster Vollendung. —
21. Sehr mit dem vorigen übereinstimmend das Bildniss eines

*) Van Mander sah in Whitehall ein Bildniss Heinrich's VIII. von Holbein, „so wahr in's Leben hingestellt, dass Jeder davor erschrickt."

jungen Deutschen, vom Jahre 1533, in Windsor. — Bei Lord Normanton in London ein weibliches Portrait, viel- 22.
leicht Jane Gray, von einem Adel der Auffassung, von einer Meisterschaft und Feinheit, wie wenige andere Werke des Meisters. — In der Liverpool-Institution eine vornehme 23.
Dame, ebenfalls aus der spätern, vollendetsten Zeit, mit besonders vorzüglichen Händen. — Im Louvre: Anna von 24.
Cleve, 1540. — In Burleighhouse König Eduard VI., als 25.
junger Knabe, etwa 1544. — Zahllose andere Portraits in englischen Sammlungen tragen ebenfalls den Namen Holbein und sind wohl zum Theil echte Arbeiten, bei weitem der Mehrzahl nach aber Copien, oder Originale von Niederländern u. A., auch wohl erst in neuerer Zeit auf dem Continent zusammengekauft.

Endlich besitzt die königliche Sammlung von Hand- 26.
zeichnungen (deren jetziger Aufstellungsort, wahrscheinlich in London, uns nicht bekannt ist) jene 89 von Chamberlaine im Facsimile herausgegebenen Skizzen*), sämmtlich Portraits von Personen des Hofes und berühmten Leuten; u. a. die Gemahlinnen des Königs der Reihe nach. Holbein ist auch hier, bis in die flüchtigsten Andeutungen hinein, gross und originell; abgesehen von ihrem historischen Werth sind diese Entwürfe ewige Vorbilder freier, edler und dabei höchst charaktertreuer Auffassung.

Holbein überlebte Heinrich VIII., Eduard VI. und die kurze Zwischenherrschaft der Jane Gray, und starb im ersten Jahre der katholischen Maria, 1554, zu London an der Pest. — Dass er die ganze zweite Hälfte seines Lebens im Auslande zubrachte, war einer der schwersten Verluste, welche die deutsche Kunst in jener Zeit betreffen konnten.

*) *Imitations of original drawings by Hans Holbein etc. publ. by John Chamberlaine etc.*, 1789—1792. Als Beilage erschien 1813: *The Holbein portraits in his Majesty's collection*, 84 Bildnisse in kleinerm Format enthaltend.

Eine eigentliche Schule scheint sich in Basel nicht um
Holbein versammelt zu haben. Von seinen Brüdern ist
Bruno als Maler gänzlich unbekannt, der schon erwähnte
Ambrosius ein mittelmässiger Künstler in der frühern
27. Richtung seines Bruders. Ein männliches Portrait im Bel-
28. vedere zu Wien und die Bildnisse zweier Knaben in der
öffentlichen Sammlung zu Basel werden ihm mit Wahr-
scheinlichkeit zugeschrieben. — Hans Asper, von wel-
29. chem die Wasserkirche (Bibliothek) in Zürich die tüchtigen
Bildnisse Zwingli's und seiner Gattin enthält, scheint sich
mehr nach Holbein's Werken als durch dessen Unterricht
gebildet zu haben; Christoph Amberger, gebürtig von
Nürnberg (1490—1563) begleitete die Familie Holbein viel-
leicht nicht nach Basel und kann eher ein Schüler des
alten Holbein als des jüngern heissen. Er war namentlich
als Bildnissmaler berühmt; Carl V. sass ihm mehrere Male.
30. Vorzügliche Werke dieser Art enthält das Rathhaus und
31. die Galerie zu Augsburg, und das Museum von Berlin, wo
32. das Portrait des Cosmographen Seb. Münster ein Meister-
werk feiner, lebensvoller Auffassung und Färbung heissen
33. kann. Kirchenbilder von seiner Hand, in der Pinakothek
34. zu München, im Dom (1554) und in der Annenkirche (1560)
zu Augsburg sind meist nicht sonderlich bedeutend und im
Ausdruck zwar gefällig, andächtig und nicht unedel, aber
etwas schwächlich.

§. 253. Eine merkwürdige Erscheinung unter diesen oberdeutschen Malern ist Nicolaus Manuel (genannt Deutsch, (1484—1530) aus Bern, eine vielseitige, in alles was die Zeit und namentlich die Vaterstadt bewegte, eng verflochtene Natur*). Wahrscheinlich in Colmar und Basel

*) Dr. C. Grüneisen: Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im XVI. Jahrhundert. Stuttg. und Tüb. 1837. Eine umfassende, für die ganze oberdeutsche Kunst bedeutende Monographie. — Vgl. bes. S. 156 bis 194.

(beim ältern Holbein?) gebildet, ging er später (um 1511) für einige Zeit nach Venedig zu Tizian und lebte in der Folge zu Bern. Da die Malerei nur den geringern Theil seiner Thätigkeit ausmachte, so sind seine Werke je nach der Stunde sehr verschieden, Einzelnes aber von grösstem Werthe. Obschon ein mit Holbein nahe verwandtes, naturalistisches Talent, ist er doch bei weitem weniger durchgebildet und hie und da manierirt; seine Lebenslust ist derber und weniger künstlerisch, seine Absichten tendenziös im Sinne der Zeit. Als bedeutender und geistreicher Anhänger der Reformation verspottete er die kirchlichen Missbräuche nicht bloss in seinen witzreichen Fastnachtspielen, sondern auch in meisterhaften Zeichnungen. Als Beispiel möge nur eine derselben (im Besitz des Hrn. 1.
Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung des Herrn darstellt, angeführt werden; die Hüter des Grabdeckels sind hier aber nicht römische Krieger, sondern Pfaffen und Mönche, welche mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des Heiligen auseinanderfahren*).

Als seine frühsten Bilder gelten zwei Tafeln der Col- 2.
marer Sammlung, Petrus mit Jacobus, und Magdalena mit S. Ottilia auf Goldgrund darstellend; auch die Rückseiten enthalten zusammen 4 Heilige. Es ist ein untergeordnetes Werk colmarischer Richtung. Mehrere Bildnisse, ebenfalls 3.
wohl aus früherer Zeit, befinden sich im Privatbesitz zu Bern. Manuel's wesentliche Richtung drückt sich zuerst in drei ziemlich grossen auf Leinwand gemalten Temperabildern 4.
der öffentlichen Sammlung zu Basel aus. Das eine, vielleicht ein Gelegenheitsbild, das Urtheil des Paris in lebensgrossen, theils nackten, theils lüstern verhüllten Figuren darstellend, ist von kräftiger, lebendiger Zeichnung, berührt aber die Grenzen des naturalistischen Humors. Das zweite

*) Wie sehr gerade in der Schweiz solche Satiren Eingang in die bildende Kunst gefunden, belegt Grüneisen, S. 75 u. f. mit Beispielen.

enthält in zwei Scenen die Geschichte von Pyramus und Thisbe, sämmtliche Figuren mit stattlicher oberdeutscher Tracht; im Hintergrunde eine bunte, prachtvolle Landschaft. Das dritte, wahrscheinlich als Grabtafel gemalt und feiner als die übrigen behandelt, zeigt die Madonna mit dem Kinde, St. Anna u. a. Heiligen oben in den Wolken, unten in einer noch reichern, vorzüglich componirten Landschaft eine Anzahl von Menschen verschiedener Stände, worunter
5 auch Kranke. — Dieselbe Sammlung besitzt noch zwei kleine Oelgemälde, braun mit schwarzer Schraffirung und weissen Lichtern, vom Jahre 1517: eine etwas derbe Lucretia, und David, der badenden Bathseba zuschauend. Auf der Rückseite des letzteren Bildes sieht man als Gegensatz ein üppiges Weib von einem Skelett umarmt, mit einer Geberde, welche eine schauerliche Anspielung auf eine
6. damals neue Krankheit enthält. — Eine Enthauptung Johannis, ebenda, ist dagegen mit aller Pracht und Harmonie eines höchst ausgebildeten Colorites miniaturartig ausgeführt. Befangen und zitternd empfängt die Prinzessin mit ihren zwei Begleiterinnen aus der Hand des halb abgewendeten Henkers das blutende Haupt auf einer Schüssel, indess der Leichnam von zwei Schergen fortgetragen wird; hinten, über einer Landschaft, leuchtet die untergehende Sonne matt durch graue, sturmgejagte, von Blitzen durchzuckte Wolken; oben schliesst das architektonisch eingefasste Bild mit einem goldenen Fruchtkranz.

Leider ist das wichtigste Werk Manuels nur noch in
7. Copien vorhanden: der grosse Todtentanz, welchen er etwa 1514—1522 an der Kirchhofsmauer des Dominicanerklosters zu Bern in 46 grossen Frescobildern ausführte*). Das Hauptmotiv ist hier nicht wie bei Holbein die plötzliche grausame Ueberraschung durch den Tod mitten im täglichen Leben, sondern vielmehr der bisweilen fast gut-

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettler's Copieen Bern bei R. Haag u. Comp.

müthige Scherz welchen der Tod mit den verschiedenen Ständen treibt. Die Wenigsten erscheinen auch nur überrascht; ein Einziger setzt sich zur Wehre, und zwar ist diess der Narr; von der dämonischen Bosheit des Todes, von der Angst und Verzweiflung seiner Opfer, wie Holbein diess schilderte, ist hier keine Spur; die Meisten gehen willig auf die Spässe des Todes ein. Holbein hat das Bittre, Manuel nur das Unausweichliche hervorgehoben; Jener ist tiefer, vielseitiger und führt auch auf dem Gebiete des Phantastischen seine unerschütterliche Beobachtung des Lebens bis in alle Einzelheiten selbst der Localität durch; dieser vermeidet das Allzuwirkliche, vereinfacht die Scenen und giebt ihnen einen halbidealen Hintergrund: eine Bogenhalle mit herrlicher Aussicht auf die Gebirge, Städte und Seen der Heimath*). — Von dem gelinden Humor dieser Bilder mögen wenige Züge einen Begriff geben. Der Tod nimmt dem Papst ganz sachte die Krone und Stola weg; dem Abt streichelt er das fette Kinn; den Ritter packt er von hinten den Speer; mit dem Kriegsmann marschirt er, mit der Dirne buhlt er; den Handwerksburschen bringt er zum willigen Tanz; das Kind lockt er mit den lustigen Weisen seiner Pfeife; dem Maler (Manuel's eigne Gestalt in prachtvollem Costüm) zieht er leise den Stock weg. Als letztes Bild ist ein Feld voll Leichen beigefügt; der Tod mäht mit der Sichel; von einer Kanzel herab zeigt ein Prediger einen Todtenkopf.

*) Wenn irgendwo der Schüler der Venetianer sich kenntlich macht, so ist es in diesen höchst edel und einfach componirten Landschaften, welche direkt an Giorgione und die frühern Werke Tizians anklingen. Vasari sagt, Tizian habe einige deutsche Landschaftmaler bei sich im Hause gehabt und mit ihnen studirt; möglicherweise war Manuel einer davon; gewiss hat er aber eher von Tizian gelernt als dieser von ihm. Die oben erwähnten Landschaften der Temperabilder Manuel's sind zwar reicher und bunter als die des Todtentanzes, aber noch immer von einer künstlerisch bewussten Anordnung, welche in den Landschaften der Schule Dürer's nur selten, bei den gleichzeitigen Niederländern aber nirgends vorkömmt.

8. Auch ein anderes Frescobild, vom Jahre 1518, Salomo's Götzendienst, ist nur in einer kleinen Copie vorhanden, welche sich nebst einer alten Copie des Todtentanzes und einer grossen, in Oel auf Leinwand gemalten höchst ergötzlichen Bauernhochzeit im Besitz der Familie Manuel
9. zu Bern befindet. — Eins der letzten Bilder des Meisters, sein eignes treffliches Portrait in der Berner Stadtbibliothek, schildert ihn gealtert, ernst und leidend.

Viertes Capitel.

Rheinische und westphälische Schulen.

§. 254. Die Entwickelung der Malerei am Niederrhein und in Westfalen im XVI. Jahrhundert kömmt dem glanzvollen Aufschwung der oberdeutschen auf keine Weise gleich. Es fehlen die grossen, neuschaffenden Genien, welche durch eigene Werke wie durch Anregung der Meister zweiten Ranges über die Schulen von Nürnberg, Ulm, Augsburg und Basel einen Schimmer der Unsterblichkeit verbreiten; statt dessen begegnet man dem verfeinerten, im Einzelnen selbst veredelten, oft aber auch abgeschwächten und verwilderten Ausdruck der Inspirationen des XV. Jahrhunderts. Dass eine Stockung der früher so gewaltigen Kräfte auch in andern geistigen Gebieten vorhanden war, lehrt die verhältnissmässig geringe und meist passive Betheiligung an den Kämpfen der Zeit, deren wichtigste Vertreter alle aus Sachsen und Oberdeutschland kamen. Und selbst die wahrhaft bedeutenden Leistungen aus dieser Zeit hat eine falsche Tradition der letzten Jahrzehende niederlän-

dischen Malern zugesprochen, ohne dass man dieselbe — bei den so dürftigen historischen Nachrichten — anders als durch Vergleichung mit den authentischen Bildern dieser Niederländer widerlegen könnte. Immerhin bleibt eine — ohne Zweifel durch fortdauernde Einwirkung vermittelte — Aehnlichkeit beider Schulen übrig, welche es im einzelnen Falle oft schwer macht, ein entschiedenes Urtheil zu fällen. Nicht nur die miniaturartige Vollendung alles Einzelnen, der Reichthum der Beiwerke und Landschaften, in bessern Werken auch die Harmonie des Tons und die Behandlung des Helldunkels ist z. B. einigen Kölnern und Niederländern zu Anfang des XVI. Jahrhunderts völlig gemeinsam, sondern auch die Art der realistischen Auffassungsweise überhaupt, welche sich mit dem Zunächstliegenden, mit gewöhnlichen Charakteren leichter zufrieden giebt als die Schule Dürer's, und dieselben mit ungleich geringerer Tiefe der Realität auffasst als Holbein, dabei aber eine feine und ansprechende malerische Durchführung mit Glück zu erreichen pflegt. Die Anordnung ist oft ohne rechtes Gleichgewicht und selbst zerstreut; auch einzelne von der flandrischen Schule ererbte Gewohnheiten, wie z. B. die etwas umständliche, brüchige Gewandung, scheinen sich hier länger als bei den Oberdeutschen gehalten zu haben. Endlich ist es wohl nicht zu gewagt, wenn wir den niederrheinischen Malern vorzugsweise eine gewisse Neigung für die schmerzbewegten Scenen namentlich der Passion zuschreiben, welche schon im XV. Jahrhundert sich geltend macht, gleichsam als Rückschlag der durch den flandrischen Realismus zurückgedrängten Gemüthswelt der altkölnischen Schule. Man wird bei mehrern der zu erwähnenden Bilder an Rogier van der Weyde und seine Art des Affektes erinnert. Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts gesellt sich eine bizarre, manierirte Leidenschaftlichkeit hinzu.

Billig machen wir den Anfang mit einem kölnischen Meister, welcher unter dem falschen Namen des Niederländers Johann Schoreel bekannt ist und neuerlich als

1. „Meister des Todes Mariä“ bezeichnet wird. Dieses eben genannte, vorzügliche Bild befindet sich in der Pinakothek zu München. Die Apostel sind um das Bette der sterbenden Maria, zum Theil in sehr äusserlicher Weise beschäftigt; im Einzelnen jedoch ist ein schöner Ausdruck, in der Maria eine selige Ruhe zu bemerken. Die Gewandung erscheint etwas schwer und manierirt; die Oertlichkeit ist ein durchaus niederländisch, in gutem Helldunkel dargestelltes Zimmer. Auf den Seitenbildern Heilige mit der Familie des Stifters, diese in sehr würdiger Anordnung und, namentlich die weiblichen Köpfe, von grösstem Lieb-
2. reiz. — Eine ähnliche, kleinere Darstellung desselben Meisters, mit der (sehr verdächtigen) Jahrzahl 1515 besitzt das Kölner Museum. Das Mittelbild ist hier in der Composition noch zerstreuter, in Stellungen und Gewandungen noch manierirter, in den Köpfen von seltsamer Bildung, die Flügel dagegen von echter, anmuthiger Naivetät*).
3. Das Hauptwerk dieses Meisters ist ein Altarblatt mit Flügeln im Städel'schen Institut, vom Jahre 1524. Die Mitte stellt die Klage um den Leichnam Christi, die Flügel den Joseph von Arimathia (oder S. Ludwig) mit der Dornenkrone und die heil. Veronica mit dem Schweisstuch dar, alles in fast lebensgrossen Kniefiguren; auf den Aussenseiten, grau in grau, die Verkündigung. Ohne sonderliche Energie wirkt doch das Ganze bedeutend genug durch die im Allgemeinen edle Bildung der Köpfe und den innigen,
4. leise zurückgehaltenen Schmerzensausdruck. (Eine Copie in der Lyskirche zu Köln, wo sich ehemals das Original
5. befand). Derselben Hand werden zwei kleine Madonnen-
6. bilder im Belvedere zu Wien, ein Flügelaltar (der Gekreuzigte mit Heiligen und Donatoren) in den Studj zu Neapel,
7. und einige im Louvre „Holbein“ benannte und in einem

*) Ein drittes Bild der sterbenden Maria, welches in der Galerie von Darmstadt demselben Meister beigelegt wird, ist von einer ungleich befangneren Hand.

Rahmen vereinigte Bilder (Kreuzabnahme, Stigmatisirung des heil. Franz, und Abendmahl, letzteres mit bedeutenden Reminiscenzen an Leonardo) zugeschrieben*). Auch ein schönes Altärchen, welches in der Sammlung des Grafen 8.
Shrewsbury zu Alton Tower „Joh. van Eyck" heisst, ist mit dem Styl des Meisters des Todes Mariä nahe verwandt; es stellt eine Madonna mit Engeln, auf den Flügeln Heilige dar.

Den vermuthlichen Lehrer dieses Meisters glaubt man zu erkennen in einer grossen, aus Genua stammenden 9.
Anbetung der Könige in der Dresdner Galerie (dort Mabouse genannt), in einem kleinen Flügelaltar des Belvedere zu 10.
Wien (Madonna in throno mit Engeln, auf den Flügeln Heilige und Donatoren), und in einer aus Calabrien her- 11.
gebrachten Anbetung der Könige in den Studj zu Neapel.

Eine zweite Gruppe von Bildern wurde mit dem falschen Collectivnamen des Lucas von Leyden bezeichnet. Es sind Arbeiten eines wahrscheinlich etwas ältern Meisters, vom Anfang des Jahrhunderts. Derselbe geht unmittelbar auf Grazie und Lieblichkeit aus, geräth aber, beim Mangel der nöthigen Mittel, in das Affektirte und Wunderliche. Färbung und Modellirung sind von zarter Eleganz, die Carnation oft etwas in's Perlgraue spielend, die Körperformen noch sehr mager, die Gewänder von phantastischer Pracht. An einem sonderbaren Lächeln und einer oft wiederkehrenden manierirten Stellung sind diese Bilder leicht zu erkennen. — Das Wichtigste sind zwei Altäre aus der Carthause von Köln, ehemals in der Lyversberg'schen Sammlung. Der eine, erweislich um 1501 gemalt, 12.

*) Ich folge auch hier wieder Passavant's „Beiträgen" etc. im Kunstbl. 1841, No. 102 und 103, gestehe aber, die genannten Bilder, so weit ich sie kenne, nicht wohl auf einen Meister vereinigen zu können, so lange keine Tradition dazu nöthigt. Insbesondere liegen das Münchner Bild mit seinen etwas capriciösen Gestalten und seinem leuchtenden Colorit, und das Bild in Frankfurt mit seiner ans Ideale streifenden Milde ziemlich weit auseinander. — B.

jetzt im Besitz des Hrn. Haan zu Köln, stellt den heil.
Thomas dar, welcher seine Finger tief in Christi Seite
steckt*), während Christus sorgfältig nachschiebt; um
Christus ein Nimbus, oben Gott Vater mit Engeln, zu den
Seiten vier Heilige, welche sich über das Wunder auf das
Süsseste zu freuen scheinen; unten auf dem blumenreichen
Rasen musicirende Engel. Auf den Flügeln aussen und
13. innen Heilige. — Auf dem etwas spätern zweiten Altar,
bei Hrn. v. Geyr in Köln, Christus am Kreuz, nebst den
Seinigen und S. Hieronymus, auf den Flügeln Heilige,
aussen die Verkündigung nebst Petrus und Paulus. —
14. Ausserdem zu Köln in der Kerp'schen Sammlung eine
15. Madonna mit dem (sehr unschönen) Kinde. — Im Louvre
16. eine gute Kreuzabnahme. — In der Münchner Pinakothek
zwei Tafeln mit je zwei und eine mit drei Heiligen, vor
einem goldgewirkten Teppich stehend, über welchem eine
Landschaft sichtbar wird; wozu wahrscheinlich noch eine
17. ähnliche Tafel mit zwei Heiligen, in der städtischen Samm-
lung zu Mainz gehört. Hier sind einzelne Charaktere in sehr
würdiger und schöner Weise gelungen, die männlichen ins-
gemein mehr als die weiblichen**).

Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Pseudo-Lucas
zeigt sich in der Auffassung und dem zierlichen Effekt einer
18. grossen Darstellung der heiligen Nacht, im Besitz des Hrn.
Zanoli zu Köln, datirt 1516. Das Licht geht, wie bei
Hans Baldung, vom Kinde aus in wohlgelungener Abstufung
auf die reiche, genrehaft lebendige Gruppe über, deren
Mittelpunkt der liebliche, durch zart spielenden Lichtschim-

*) Also wohl ein Bild des überwundenen religiösen Zweifels und somit nicht ohne Bedeutung für diese Zeit. Auch die einzelnen Heiligen lassen sich meist auf diesen Gedanken beziehen, was wir hier nicht weiter ausführen können. Vielleicht würde sich die Erklärung aus dem Leben des Stifters, Peter Rinck, ergeben.

**) Dass der Maler identisch sei mit einem gewissen Christophorus, welcher schon 1469 für die Karthause zu Köln arbeitete, ist durchaus nicht zu beweisen.

mer verklärte Kopf der heil. Jungfrau ist. — Ein etwas kleineres Bild derselben Hand, vom Jahre 1515, besitzt 19.
Hr. Merlo in Köln. Dasselbe stellt die Krönung Mariä und auf den Flügeln Heilige (aussen die Verkündigung) in derselben kräftig naturalistischen Weise dar; besonders sind hier die Donatoren ausgezeichnet.

Von einem Maler Hildegardus aus Köln enthält die 20.
Pfarrkirche zu Dortmund zwei Flügelbilder vom Jahre 1523, mit der heil. Sippschaft, der Geburt Christi und dem Stammbaum der Maria.

Von einem 1525—1531 in Köln thätigen Nachfolger Dürers, Anton von Worms*), sind nur Holzschnitte mit Sicherheit nachzuweisen, wie z. B. ein grosser allgemeiner Prospect des damaligen Köln; doch mag eine Gefangen- 21.
nehmung Christi, im Kölnischen Museum, einigen Anspruch auf den Namen dieses Künstlers haben. Es ist ein ziemlich grosses Leinwandbild, von tüchtiger, genrehafter Auffassung, mit einem Dürer'schen Nachklang und bei einer gewissen Derbheit nicht ohne innerliches Gefühl.

Eine grosse Anzahl von Werken kölnischer Malerei lässt sich keiner der bezeichneten Gruppen beiordnen. Dahin gehören vor Allem die prachtvollen Glasgemälde des 22.
nördlichen Seitenschiffes im Dom, auf welchen sich das Datum 1509 findet. Die künstlerische Conception im Allgemeinen ist nicht sehr bedeutend, die Darstellungsweise für diese Zeit nicht besonders entwickelt, das vorherrschende Weiss im Verhältniss zu den übrigen tiefdunkeln Farben sogar störend, das Ganze aber doch von ausserordentlicher Wirkung. Werthvolleres enthalten einzelne Fenster anderer kölnischer Kirchen, obwohl in ungleich geringerer Pracht und Ausdehnung. Zu dem Besten dieser Art gehören zwei Glasgemälde zu S. Marien im Capitol, mehrere Heilige mit 23.
Donatoren, vom Jahre 1514 (südl. Seitenschiff) und Christus

*) Vgl. Sotzmann „Anton von Worms, etc.“, im Kunstbl. 1838, No. 55 und 56.

am Kreuz mit Maria und Johannes (nördl. Seitenschiff);
24. sodann ein etwas alterthümlicherer Crucifixus mit Engeln,
Maria und Johannes, S. Lorenz und dem Donator, im mitt-
25. lern Chorfenster von S. Georg; ferner die Glasgemälde in
S. Peter, um 1528, namentlich einzelne charaktervolle Hei-
26. ligenfiguren in den Seitenschiffen; ein Chorfenster der
(jetzigen) protestantischen Kirche; die herrlichen Ueberreste
27. im Chor von S. Pantaleon, u. A. m., wozu noch die
28. 1533—34 entstandenen Chorfenster der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel beizufügen sind, welche hauptsächlich die Geschichte Christi, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, übrigens mit vielem Ausdruck und selbständiger Behandlung darstellen. Dass die Glasmalerei indess ihre natürlichen Gränzen längst überschritten hatte, wurde schon oben bemerkt. Abgelöst von ihrem frühern Verhältniss zur Architektur, eiferte sie den übrigen Gattungen der Malerei nach und wurde von denselben doppelt abhängig, insofern sie einerseits die ihr nicht angemessenen Stylgesetze derselben annahm, andererseits ihre tiefen Gluthfarben aufopfern musste, um den zur Hauptsache gewordenen Kirchenbildern das Licht nicht zu schmälern*).

An Tafelgemälden dieser Zeit besitzt das kölnische
29. Museum (die Reserve inbegriffen) eine beträchtliche Anzahl; ein Flügelaltar mit der Anbetung der Hirten möchte durch Naivetät und Zierlichkeit die erste Stelle verdienen. Anderes findet sich noch in den Kirchen. Ein handwerklich
30. guter Altar in der Sakristei von S. Gereon, die Flügel des
31. S. Evergisilaltars in S. Peter, einzelne Bilder in den Ka-
32. pellen von S. Andreas etc. gehören hieher, ebenso die energischen und würdigen Gestalten des Kreuzaltars im

*) Anders wüsste ich das Vorherrschen des weissen Glases in einer Zeit, welche sonst in den Tafelbildern die vollsten und kräftigsten Farben liebte, kaum zu erklären. Man vergleiche z. B. Pseudoschoreel's Tod der Maria mit den Fenstern im nördlichen Schiff des Kölner Domes. — B.

Dom. Ein anderer sehr grosser Altar (um 1530?), welcher 33.
aus der zerstörten Kirche S. M. ad gradus in den Dom
gekommen ist, und auf den Flügeln, der Staffel und der
Tischwand das Leben der Maria und Legendenscenen ent-
hält, charakterisirt bereits die Zersetzung des kölnischen
Styles. Die Darstellung ist direct genrehaft geworden; eine
vielleicht von holländischen Einflüssen angeregte Neigung
zum Barocken und Phantastischen bricht bei Gelegenheit
fast gewaltsam durch. Die Malerei ist noch immer trefflich,
die Färbung kräftig und warm, die Landschaften in sauberer
niederländischer Weise behandelt. — Mehreres aus dieser
Zeit in den Sammlungen der HH. Schmitz, Baumeister u. A. 34.
in Köln; Anderes in den Kirchen der Umgegend: zwei
grosse Altäre in der Kirche zu Zülpich, andere in der 35.
Kirche zu Merl, in S. Martin zu Münstermaifeld (mit deut- 36.
lichem Einfluss von Seiten des Lucas von Leyden). Eine
Anbetung der Könige vom Jahre 1518 in der Hospitalkirche 37.
zu Coblenz mag etwa von einem Deutschen unter Einwir-
kung des Lucas von Leyden und Quentin Messys herrüh-
ren; fast lebensgrosse, lebendig individuelle Gestalten, bei
etwas handwerklicher Ausführung; hinten in einem Säulen-
hof sieht man die Garden der Könige aufmarschiren. —
Von den kölnischen Bildern in auswärtigen Sammlungen
mag eine überaus zierliche Anbetung der Könige (auf den 38.
Flügeln Heilige) im Berliner Museum genannt werden.
Die Charaktere sind ohne alle Grösse, selbst etwas capri-
ciös, aber von feinster, lebendigster Durchführung, die
Nebendinge sehr vollendet, die durch Mittelbild und Flügel
durchgehende Landschaft reich und schön. — Noch erwäh- 39.
nen wir ein Bild auf Goldgrund — der Christusleichnam
zwischen Maria und Johannes, Kniefiguren — in S. Gan-
golph zu Trier, von einem guten, wahrscheinlich in Italien
gebildeten Meister, welcher eben so sehr an Qu. Messys
als an die Bellini'sche Schule erinnert.

Zwei etwas spätere Maler, deren Blüthe um die Mitte
des XVI. Jahrhunderts fällt, werden als Schüler des Pseudo-

Schoreel betrachtet. Der eine, Johann von Mehlem,
10. kommt ausserhalb der Münchner Pinakothek nur selten vor; sein Styl ist ein etwas abgeschwächter Nachklang von demjenigen des Meisters. — Der andere, Bartholomäus de Bruyn (1524—1560) steht, dem wichtigsten Theile seiner Wirksamkeit nach, bereits unter italienischem Einfluss und bleibt desshalb dem letzten Capitel dieses Buches vorbehalten.

§. 255. Von den übrigen niederrheinischen Künstlern dieser Zeit tritt nur Johann von Calcar bedeutsamer hervor*), wahrscheinlich ein Nachfolger jenes oben erwähnten (S. 160) ältern Calcarer Meisters. Er brachte eine beträchtliche Zeit seines Lebens (jedenfalls seit 1536) in Italien zu und starb in seinen besten Jahren zu Neapel 1546. Die ihm zugeschriebenen Werke müssen sämmtlich schon vor dieser Abwesenheit entstanden sein; sie lassen einen ausgezeichneten Maler von niederrheinischer, hauptsächlich flandrischer
1. Richtung erkennen. Das Wichtigste sind die Flügel des Hauptaltars der Kirche zu Calcar, in 20 Abtheilungen Geschichten des alten und des neuen Testamentes enthaltend. Der Ausdruck in den Köpfen ist höcht zart und anmuthvoll; für die sinnige Auffassung mag der bezeichnende Zug genügen, dass die Auferweckung des Lazarus auf den Kirchhof von Calcar verlegt und somit zu einem allgemeinern Symbol der Auferstehung für die andächtigen Beschauer umgedeutet ist. — Einzelne geringe Arbeiten auf Nebenaltären derselben Kirche, z. B. eine Legende der heil.
2. Ursula, gelten als Jugendwerke des Meisters; ausserdem scheint eine Mater dolorosa in der Münchner Pinakothek ihm mit Recht zugeschrieben. Seinem Styl entsprechen
3. ausserdem vier treffliche einzelne Heiligenfiguren in der
4. Kirche zu Rees und ein merkwürdiges, mittelgrosses Gemälde im Rathhaussaal darstellend: vor dem Richter, in

*) Vgl. C. Becker „Zur Geschichte der ältern Malerschulen in Westfalen und am Niederrhein", Kunstbl. 1843, No. 91.

Gegenwart vieler Anwesenden steht ein Zeuge, im Begriff einen falschen Eid zu schwören; ein Teufel sucht ihn anzutreiben, ein Engel, ihn abzuhalten. — Die Gemälde auf 5.
den Seitenaltären des Domes von Xanten, welche man dem Johann zuschrieb, sind von verschiedenen andern Händen.

Andere Gemälde dieser Schule von Calcar enthält u. a. das Berliner Museum, z. B. eine Darstellung des Todes 6.
Mariä, von sehr sorgfältiger Charakteristik der Köpfe und fast flandrischer Behandlung, und ein Mittelbild mit Flügeln, Kreuzabnahme, Geburt und Anbetung der Könige enthaltend, von etwas plumper Körperbildung und unbedeutendem Ausdruck.

§. 256. Von den westfälischen Malern dieser Zeit stehen Einige den rheinischen nicht nach, mit welchen sie vielleicht durch enges Schulverhältniss verbunden waren. Den meisten ist eine grosse Intensivität in gewissen ungebrochenen Farben, aber auch eine empfindungslose und grelle Zusammenstellung derselben eigen, welche weniger als bei den Kölnern durch harmonische Lichtwirkung und Helldunkel gemildert wird.

Noch alterthümlich befangen ist der Styl des Victor und Heinrich Dünwegge, von welchen der Hauptaltar 1.
der Dominicaner- (jetzigen Pfarr-) kirche zu Dortmund ein grosses Mittelbild, die Kreuzigung, und zwei Flügel, mit der Anbetung der Könige und der sehr umständlich behandelten Sippschaft Christi enthält, sämmtlich auf Goldgrund gemalt, was für die urkundlich erwiesene Entstehungszeit, 1521, schon eine seltene Ausnahme ist. Die Aussenseiten der Flügel enthalten vier stehende Heilige vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über welchem, wie bei Pseudo-Lucas von Leyden, eine Landschaft sichtbar wird. Eine andere Kreuzigung, ebenfalls auf Goldgrund, befindet sich 2.
im Berliner Museum. Die wüste, wirre Anordnung erinnert hier noch sehr an Jarenus (S. 163), während die manierirt realistische Formenbildung das Niveau eines Johann Raphon

(S. 164) nicht überschreitet und die Färbung mit der seinigen fast identisch ist*).

Bei weitem ansprechender ist ein anderer mit Pseudo-Schoreel verwandter westphälischer Maler, von welchem
3. das Berliner Museum ein wahrhaft prachtvolles Altärchen besitzt: Maria mit dem Kinde sitzend zwischen musicirenden Engeln (vorn ein Kirschenkorb), auf den Flügeln Donator und Donatorin mit ihren Schutzheiligen. Die miniaturartige Ausführung, welche noch in weiter Ferne die reiche Landschaft durch zierliche Geschichten belebt, die grosse künstlerische Gediegenheit alles Einzelnen, die vortreffliche, obwohl etwas scharfe Modellirung würden aus diesem Werke ein Kleinod norddeutscher Kunst machen, wenn nicht die weiblichen Köpfe von einem unschönen, altklugen Typus
4. wären. — Von derselben Hand (?) ist in den Studj zu Neapel ein noch schöneres Bild (dort Dürer benannt) mit der Jahrzahl 1512**). Es ist eine Anbetung des neugeborenen Kindes, mit zwei männlichen und zwei weiblichen Donatoren, mehrern Heiligen, Mönchen und Nonnen unter reichverzierten Ruinen im Renaissancestyl, mit einer Durchsicht auf Hügel, Stadt und Meer; das Ganze von einer grossen Anzahl musicirender und anbetender Engelgenien belebt. An Reichthum und Feinheit der Ausführung mögen wenige deutsche Werke dieser Zeit damit zu vergleichen sein.

In etwas spätere Zeit fällt die Wirksamkeit der Künstlerfamilie zum Ring in Münster***). Die vorzüglichsten Meister derselben sind: Ludger zum Ring der ältere.
5. Sein bedeutendstes Werk, vom Jahre 1538, ist im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster. Es stellt Gott Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, als

*) Ueber diese Maler vgl. Passavant's Beiträge etc. im Kunstbl. 1841, No. 102; dagegen: C. Becker, a. a. O, Kunstbl. 1843, No. 90.

**) Das Monogramm AD, welches laut dem Catalog darauf zu sehen sein soll, konnte ich nicht finden. — B.

***) Becker, im Museum 1837, No. 1.

Rächer der Sünden, und Christus und Maria, fürbittend zu den Seiten des Richters dar; es ist von grossartigem Ernst, obwohl ohne Anmuth in den Köpfen, und leider mannigfach verletzt; — Hermann zum Ring, der Sohn des vorigen, bedeutender als der Vater. Sein Hauptwerk, die 6.
Auferweckung des Lazarus im Dome zu Münster, ist ein Gemälde von reicher Composition, schöner Charakteristik und trefflicher Ausführung; es steht etwa den Arbeiten des Pseudo-Schoreel zur Seite; — Ludger zum Ring der jüngere, Bruder des vorigen. Von ihm besitzt das Berliner 7.
Museum ein gutes genrehaftes Küchenstück, im Hintergrunde die Hochzeit von Cana, datirt 1562.

Fünftes Capitel.

Niederländische Schulen.

§. 257. Die Niederlande waren zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in einem Zustande des Gedeihens, welchem eine ausserordentlich blühende, ins Breite gehende Kunstübung entsprechen musste. Die Malerei war als Lieblingsbeschäftigung auch auf vornehme und ausgezeichnete Laien übergegangen, wie denn Johannes Secundus und der grosse Desiderius Erasmus von Rotterdam*) sich gerne damit beschäftigten; selbst bei Johann Schoreel war die Kunst wohl eher die Liebhaberei eines reichen Mannes als ein Gewerbe. Allerdings erschien keine Potenz mehr wie die Brüder van Eyck; grosse neue Kunstprincipien, welche die Richtung des XV. Jahrhunderts wesentlich umgestaltet hätten, sind bis auf die Nachahmung der Italiener nicht zu bemerken; man begnügt sich, das Einzelne gründlicher und

*) Vgl. Kunstbl. 1843, No. 63, wo seine Arbeiten aufgezählt sind.

lebendiger auszubilden und durch harmonischere Gesammtbehandlung, namentlich der Farbe, dem wirklichen Leben mehr zu nähern, wobei das Kindliche und feierlich Prächtige der altflandrischen Schule mehr und mehr zurücktrat. Hatte dieselbe bisher in ihren meisten Werken eine Welt im Kleinen darzustellen gesucht und eine möglichst grosse Fülle sorgsam behandelter Einzelheiten darin zusammengedrängt, so gehen jetzt die einzelnen Gegenstände und Gattungen in selbständige Darstellungen auseinander; Genrebild, Landschaft, Stillleben treten zuerst in den Niederlanden mit abgesonderter Gültigkeit auf, während andererseits das Altarbild allmälig den vielen Nebendingen entsagt um sich auf eine harmonische Entwickelung des Vorganges zu beschränken. — Das Hauptgewicht ruht in dieser Zeit nicht mehr auf Flandern, sondern auf Brabant und Holland. Wir betrachten zunächst einige holländische Künstler.

Ein guter Meister dieser Zeit, wenn auch keiner von den vorzüglichsten, ist Cornelius Engelbrechtsen*)
1. aus Leyden (1468—1533). Das einzige bekannte Hauptwerk von ihm befindet sich im Stadthause zu Leyden. Es ist ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten; auf den Seitenbildern, in symbolischer Beziehung, das Opfer Abrahams und die Anbetung der ehernen Schlange; auf dem Untersatzbilde ein nackter männlicher Leichnam (der todte Adam), aus dessen Leibe sich ein Baum (der Baum des Lebens) erhebt, daneben die knieenden Stifter. Das Gemälde ist theilweise von dunklem, kräftigem Colorit, aber durch Schillerfarben von unharmonischem Ansehen und dabei glanzlos; das Costüm ist etwas phantastisch, die Formen, obwohl nicht allzu mager, doch hart und ungleich, die Bewegungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe

*) Schnaase, Niederländische Briefe, bes. S. 66. — Passavant's Beiträge etc., im Kunstbl. 1841, No. 11 u. f. und 1843, No. 63 u. f. — Beide Citate gelten für dieses ganze Capitel.

neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang von Härte, den er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. — In der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag 2.
befindet sich von ihm ein Gemälde, welches den David mit der Bathseba darstellt.

Berühmter ist der Schüler des ebengenannten, Lucas von Leyden (1494—1533). Er zuerst unter den niederländischen Künstlern ist innerlich vollkommen profan und fasst auch seine heiligen Gegenstände durchweg von einem genrehaften Standpunkt auf. Auch zu eigentlichen Genrebildern führte ihn diese Vorliebe für die Darstellung des gemeinen Lebens, das er bald schlicht und naiv, bald in einer mehr zum Scurrilen und Hässlichen sich neigenden Weise schildert; überhaupt hat das phantastische Wesen der Zeit bei ihm bereits einen bizarren Charakter angenommen, welcher nur allzuoft die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit seiner Gestalten vertreten muss, wobei indess eine reiche Erfindungsgabe und ein lebhaftes Naturgefühl nicht zu verkennen ist. In solcher Art wenigstens erscheint Lucas von Leyden in den von ihm gefertigten Kupferstichen, die theils heilige Gestalten, theils Scenen des Volkslebens vorführen. — Gemälde seiner Hand sind höchst selten*). Eins der bedeutendsten der Dimension 3.
nach, sonst jedoch wenig anziehend, ist eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, im Stadthause zu Leyden befindlich, die jedoch leider durch Uebermalung so entstellt ist, dass wenig mehr als nur die Composition, als das Werk dieses Meisters gelten kann. Sie ist nach der alten Eintheilung angeordnet: auf dem Mittelbilde das Gericht

*) Dass gleichwohl in den italienischen Galerien Luca d'Olanda neben Alberto Duro ein Collectivname für nordische Gemälde werden konnte, hat seinen Grund in der weiten Verbreitung seiner Kupferstiche. — Ueber den fälschlich „Lucas von L." genannten kölnischen Meister vgl. oben S. 299.

selbst, auf den Flügelbildern Himmel und Hölle; die Compositionen auffallend dürftig und zerstreut, die Darstellung der himmlischen Freuden ungemein schaal und matt; in den Auferstandenen wenig mehr als sorgfältige Studien des Nackten, und nur im Einzelnen, namentlich auf der Höllenseite, Gestalten und Köpfe von bedeutsamem Ausdrucke. Von grosser Würde in Stellung und Gewandung sind dagegen die beiden Gestalten der Heiligen, Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel. — Dem jüngsten
4. Gerichte ähnlich, doch nachlässiger, sind zwei Altarflügel mit dem Durchgang der Juden durch das rothe Meer und der Vision des heil. Hieronymus, in der Sammlung des Königs von Holland im Haag, wo sich ausserdem noch ein sorgfältiges, zart ausgeführtes Jugendwerk vom Jahre 1517, ein kleiner Hausaltar mit der Anbetung der Könige, vorfindet; die Flügel, mit Heiligen und Donatoren, sind von einem andern, geringern Schüler des Engelbrechtsen. —
5. Eine andere Anbetung der Könige, in Corshamhouse (dort Dürer benannt), erinnert wiederum mehr an das jüngste
6. Gericht in Leyden. In der Liverpool-Institution eins der feinsten und vollendetsten Gemälde, ein junger Ritter, auf landschaftlichem Hintergrunde, wahrscheinlich Theil eines
7. Altarflügels. In Devonshirehouse zu London eins jener Genrebilder, durch welche Lucas den Anstoss zu einer so fruchtbaren Richtung gegeben hat: ein Quacksalber, der einem Bauern einen Zahn ausreisst. Nicht minder interes-
8. sant ist ein anderes kleines Genrebild im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, eine Gesellschaft von Männern und Frauen am Spieltische vorstellend, in geistreichen, etwas scharfen Zügen behandelt. — Ein schö-
9. nes, fein gemaltes Gemälde vom Jahre 1522 befindet sich in der Münchner Pinakothek: Maria mit dem Kinde, die heil. Magdalena und ein anbetender Donator zu ihren Sei-
10. ten. — Im Belvedere zu Wien wird ein leider sehr verwaschenes Bildniss des Kaisers Max dem Lucas zugeschrie-
11. ben. Ausserdem enthält die Galerie Lichtenstein daselbst

eine zart ausgeführte Geburt Christi, wobei das Licht vom
Kinde ausgeht, datirt 1530, und eine Darstellung zweier
heil. Eremiten. Ein fast lebensgrosses Eccehomo in den 12.
Uffizien zu Florenz (Tribuna?) ist zwar von gemeinen
Formen, aber im Ausdruck tiefen Leidens gelungen und
von kräftigem Ton. Ein anderes sehr ähnliches Eccehomo, 13.
hier mit Pilatus und Schergen, befindet sich, unter Dürer's
Namen, in der Kapelle des Palazzo reale zu Venedig*).

Ein Zeitgenosse des Lucas, Jan Mostaert aus Harlem (1499—1555) ist weniger in der Zeichnung als in dem
lieblich anspruchlosen Ausdruck namentlich der Madonnenköpfe, in der sehr weichen Modellirung nnd in der trefflich
ausgebildeten Landschaft bedeutend. Als sein Hauptwerk
gilt gegenwärtig ein Altar mit lebensgrossen Figuren in 14.
der Marienkirche zu Lübeck, auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige, auf den Flügeln innen die Geburt Christi
und die Flucht nach Aegypten, aussen Adam und Eva enthaltend. In der Akademie von Antwerpen zwei Portraits 15.
und eine Glorie Christi und Mariä zwischen Engeln, unten
Propheten und Sibyllen in halber Figur. Im Berliner 16.
Museum zwei reizende kleine Bildchen der heil. Jungfrau;
das eine stellt sie auf dunklem Grunde zwischen Engeln,
das andere in reicher Landschaft sitzend dar.

§. 258. An der Spitze der brabantischen Künstler**) steht Quintin Messys von Antwerpen († im Jahre 1529). Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er früher ein Grobschmied war und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst

*) Ueber die Echtheit der dem Lucas zugeschriebenen Bildchen in der Akademie zu Antwerpen wage ich aus der Erinnerung nicht zu entscheiden. — B.

**) Auffallender Weise ist von einer ältern Brabanter Schule fast nichts bekannt, als dass die Antwerpner Malergilde zu S. Lucas schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eröffnet wurde. — Rogier van der Weyde wohnte wenigstens in Brüssel.

der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister. In der That ist es schwer, ihn irgend einem der bekannten Maler als Schüler zuzuweisen; am meisten stimmt er, z. B. in dem sonst ungewöhnlichen grossen Massstab seiner Figuren und deren Eintheilung im Raum, sowie auch in einem gewissen Pathos mit seinem ältern Zeitgenossen Rogier van der Weyde überein, weicht aber in der Einzelbehandlung und Färbung wiederum beträchtlich von demselben ab. Was bei Rogier noch unfreie Ahnung ist, wird hier zur freien, bewussten Meisterschaft. Messys erscheint als ein tiefer, unabhängiger Geist, dem die Aeusserlichkeit der spätern Nachfolger der van Eyck's nicht gefiel, der es müde war, hergebrachte kleine Gestalten auf einen prunkvollen miniaturartigen Hintergrund zu vertheilen, und der nun — wenn auch nicht mit ungetheiltem Erfolge — den höchsten Zielen seiner Kunst nachstrebte: der vollen, allseitigen Entwickelung der Körperform, ihrer Beseelung durch mächtigen Ausdruck, und einer ebensowohl nach geistigen Bezügen als nach dem rein malerischen Bedürfniss abgewogenen Composition. Einem so freien Standpunkte konnte auch die kindliche Pracht des bisherigen Colorites nicht genügen; Messys liebt einfache, lichte Farben, in welche seine meisterhafte, mit Lorenzo di Credi zu vergleichende Modellirung alle Spiele der Form gleichsam hineinzuhauchen weiss. — Er fand mit dieser neuen Richtung zwar Ehre und Anerkennung, aber nur schlechte Bezahlung; was an ihm missfallen zu haben scheint, die theilweise Beseitigung des Detailreichthums, liess man sich bald darauf von den in italienischer Schule gebildeten Niederländern ohne Widerstand bieten.

1. Sein bedeutendstes Werk ist ein Altargemälde, früher in der Kathedrale, gegenwärtig in der Akademie von Antwerpen befindlich, dessen Anfertigung er im Jahre 1508 übernahm. Das Mittelbild stellt den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuze dar, wie er von seinen Freunden und den heiligen Frauen beweint wird; Maria, von

tiefem Schmerz ergriffen, wird von Johannes unterstützt; zwei ehrwürdige Greise, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten den oberen Theil des Körpers und das Haupt des Herrn, während die heiligen Frauen seine Wunden salben; die Figuren fast Lebensgrösse, die Anordnung der Gruppen so, dass jede Gestalt möglichst vollständig und bedeutsam hervortritt. In dem rechten Flügelbilde sieht man das Haupt Johannis des Täufers auf der Tafel des Herodes und Spielleute auf erhöhter Tribune, komisch widrige Gesellen, welche die Tafelmusik machen. Das linke Flügelbild stellt Johannnes den Evangelisten dar, der in Oel gesotten wird; daneben Henkersknechte, die mit brutalen Spässen das Feuer anschüren, andre Zuschauer disputirend u. s. w. Das Bild ist von hoher Vollendung und Wahrheit in der Ausführung, von tief bedeutsamer Entwickelung der einzelnen Charaktere, — ein höchst grossartiges Pathos, auf mannigfache Weise abgestuft, in den klagenden Gestalten des Mittelbildes; es würde in diesen Beziehungen den Werken des Leonardo da Vinci an die Seite zu stellen sein, wenn es die Ruhe und Schönheit in den Formen des letzteren erreichte, und wenn nicht im Gegentheil noch etwas Schroffes und Gewaltsames das Ringen des Künstlers zur Bewältigung seines Stoffes erkennen liesse.

In anderen Bildern, deren Gegenstand die pathetische Auffassung des vorigen ausschloss, erscheint Quintin weicher und entwickelt ein eigenthümlich heiteres frisches Leben.
So in einer schönen Altartafel, welche sich in der Gemälde- 2.
galerie des Königs von Holland im Haag befindet: Maria mit dem Christkinde im Arme, als Himmelskönigin auf dem halben Monde stehend und von Engeln umgeben; unter ihr sieben Gestalten mystischer Beziehung, theils des alten
Testamentes, theils der Legende. — Aehnlich ein Altarblatt 3.
in der Peterskirche zu Löwen (in einer Nebenkapelle des Chores), welches auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und die Personen der heil. Verwandtschaft, auf den Seiten-

tafeln Scenen aus dem Leben der Eltern der Maria dar-
stellt; wiederum ein Werk von seelenvollstem Ausdruck
und mildester Harmonie in Licht und Farbe. — Aehnlich
4. auch ein Gemälde des Berliner Museums: Maria auf dem
Throne sitzend und das Christkind küssend. Vorn, auf
einem Tischchen, sieht man hier Speisen, kunstreich ge-
malt, aber schon ein irdisches Bedürfniss andeutend, welches
den älteren Meistern ebenso wie die lebendigere Bewegung
des Ganzen fremd ist; doch ist die Arbeit des Thrones,
besonders die durchschimmernden Achatsäulen und deren
durchbrochene Goldkapitäle, wiederum ganz in der alten
5. nachdenklichen Weise ausgeführt. — In der Antwerpner
Akademie wird ausser dem erwähnten Hauptwerk eine Halb-
figur der heil. Magdalena (Wiederholung in Corshamhouse)
und ein Eccehomo dem Messys zugeschrieben; letzteres
eine Gestalt des edelsten Schmerzes, mit gesenktem Blick;
sodann die Brustbilder Christi und Mariä, welche neuerlich
unter der irrigen Benennung „Holbein“ gestochen worden
sind. An Adel, Schönheit und hinreissendem Ausdruck
möchten dieselben keinem ausseritalienischen Werke dieser
Zeit nachstehen, und wenn irgend eine Leistung neben
Dürer's Aposteln genannt zu werden verdient, so ist es
diese. (Wiederholungen a. m. O.)

Nun giebt es noch eine Anzahl Genrebilder in lebens-grossen Halbfiguren, welche insgemein Quintin's Namen tragen, obwohl kein einziges der noch vorhandenen Exemplare seine geistvolle Behandlung zeigt. Doch ist wenigstens die Erfindung in einem derselben, den „beiden Geizhälsen“ so vorzüglich, dass man keinen Grund hat, ihm dieselbe abzusprechen. Das Bild stellt zwei Männer, hinter einem Tische sitzend, dar; der eine, beschäftigt, Geld zu zählen und die Summe in seinem Rechnungsbuche zu notiren, hat das Aussehen eines Kaufmanns; der andre, der jenem die Hand vertraulich über die Schulter legt und boshaft vergnüglich zum Beschauer herausblickt, scheint ihn so eben betrogen zu haben. Das Ganze ist, in den

Köpfen sowohl, wie in dem mannigfachen Geräth des Comptoir-Zimmers, vortrefflich gedacht und ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges der Malerei von heiligen zu weltlichen Gegenständen. Die vorzüglichern Exemplare, 6.
worunter das bisher als Original geltende im Palast zu Windsor gerade nicht gehört, mögen wohl von Quintin's Sohne Johann ausgeführt sein, welcher später dasselbe Thema auf eigene Hand mannigfach variirt zu haben scheint. Von ihm rühren die bessern Exemplare jenes Geldwechslers oder Goldschmiedes mit Frau, jenes streitenden Ehepaares, u. dgl. m. her, welche in so vielen Galerieen den Namen seines Vaters tragen.

Eine namhafte Schule scheint sich nicht an Quintin Messys angeschlossen zu haben. Nur sein Sohn, der eben genannte Johann Messys ist als Schüler Quintin's, von dem sich Werke erhalten haben, bekannt, doch sind seine Bilder, sowohl in Rücksicht auf die reizlose Färbung als auf gemeinere Auffassung, wenig interessant. Als Beispiel sind ein Paar Bilder Johann's in der Gemäldesammlung 7.
des Königs von Holland im Haag, ein Ecce-Homo und eine Kreuztragung, anzuführen; anderes in der Antwerpner 8.
Akademie. Ausser den schon erwähnten Genrebildern kommt auch eine lebensgrosse Halbfigur des heil. Hieronymus u. A. der Art mehrfach vor, was theils von seiner Hand, theils von noch geringern Antwerpner Künstlern gearbeitet sein mag.

§. 259. Gleichzeitig mit Quintin Messys und bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts begegnen wir einer nicht unbedeutenden Anzahl niederländischer Künstler, die die Mängel der alten Schule in andrer Weise auszugleichen suchten. Der Ruhm der grossen Meister Italiens war nach dem Norden gedrungen, die reinere Schönheit ihrer Gestalten hatte dem Sinn ein neues Gebiet eröffnet; mit den neuen Erfahrungen, die sie bei ihren Studien in Italien gesammelt, durften die niederländischen Künstler hoffen, zu schöneren Resultaten zu gelangen. Man behielt das Gemüth-

volle der alten Compositionsweise ohne ihre Härten und Unregelmässigkeiten bei*), man bildete die Gestalten richtiger und voller, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und erreichte es allerdings, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch zugleich ihr innerliches, geheimnissvoll ergreifendes Wesen verschwunden; und doch war man von ihnen noch nicht frei genug, besass man überhaupt nicht innerliche Kraft genug, um den tiefen Quell, aus dem jene vollendetere Richtung der italienischen Kunst hervordrang, zu ergründen. So entstand in der Mehrzahl dieser niederländischen Leistungen, trotz mancher äusseren Vervollkommnung, eine Leere des Gefühls, die von der grossartigen Kraft des Quintin Messys weit entfernt war, und die nur in vereinzelten Fällen, namentlich in den früheren Leistungen der Meister dieser Richtung, einem bedeutsameren Ernste zu weichen vermochte. Die vorzüglichsten Künstler sind folgende.

Bernhard van Orley, auch Barent von Brüssel genannt**). Frühere Werke von ihm sind meist von trefflicher Charakteristik und frischer, saftiger Färbung, spätere nach dem Aufenthalt in der Schule Raphaels entstandene neigen sich einem flachen Idealismus zu und sind besonders
1. in der Carnation trocken. Ein schönes Gemälde aus des Meisters früherer Zeit, da er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und der eignen lebendigen Empfindung

*) Aus diesem Grunde behandeln wir die betreffenden Künstler schon hier und behalten dem letzten Capitel dieses Abschnittes eine zweite Reihe niederländischer Maler vor, welche wiederum in einem besondern Sinne von den Italienern abhängen.

**) Die prachtvollen Glasgemälde in Sainte-Gudule zu Brüssel, welche meist fürstliche Personen jener Zeit nebst ihren Schutzheiligen in reichsten Renaissancearchitekturen darstellen, werden bald Orley, bald Cocxie, bald sogar Rogier van der Weyde zugeschrieben. Das Figürliche ist nicht bedeutend, das Decorative aber wahrhaft unvergleichlich.

folgte, in dem Museum von Brüssel: der Leichnam des Erlösers von seinen Freunden und den Frauen beweint; tiefer Ausdruck des Schmerzes und Mitleides bei anmuthvoller Bildung der Köpfe. Auf den Flügelbildern eine grosse Anzahl von Portraits. — Ein sehr ähnliches Ge- 2.
mälde (ohne Flügelbilder) im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (dort Gio. Bellini genannt). — Dem Brüsseler Bilde steht an Werth am nächsten eine heilige Familie zu 3.
Keddlestonhall (Landsitz des Lord Scarsdale); Adel und Feinheit der Charaktere und vortreffliche Ausführung; der Ton in den Lichtern röthlich, in den Schatten grau. — Im Belvedere zu Wien ein treffliches Doppelbild, die Ausgies- 4.
sung des heil. Geistes und die Verfolgung der Apostel. — Ein Gemälde der Münchner Pinakothek; der heil. Norbert, 5.
die Glaubensmeinungen des Ketzers Tanchlin widerlegend; sehr ausgezeichnete Köpfe, reiche italienische Architektur. — Ein vortrefflich ausgeführtes weibliches Bildniss in der 6.
Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag, in der Art des Andrea del Sarto. — Ein Gemälde aus der spä- 7.
teren Zeit des Künstlers in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen: das jüngste Gericht, und auf den Flügelbildern Heilige nebst der Familie des Stifters darstellend. In den nackten Gestalten der Auferstandenen, die den Hauptraum des Mittelbildes einnehmen, erkennt man hier bereits, dass es dem Künstler wesentlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwikkelung vorzuführen. — Ein grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck möchte als das umfangreichste 8.
Werk Orley's gelten können. Die Aussenflügel enthalten aussen die Verkündigung, und innen nebst den Aussenseiten der Innenflügel die vier Kirchenlehrer; das Mittelbild die Dreieinigkeit mit vielen Heiligen; die Innenseite der Innenflügel Johannes im Augenblick der Offenbarung und die Sibylle mit Augustus. Die Behandlung ungleich und nur theilweise erfreulich. — Dagegen darf man eine heil. Familie in der Liverpool-Institution, nach einem Motive Leo- 9.

nardo's, als eins der schönsten Werke niederländisch-italie-
nischer Schule bezeichnen; in der Madonna ist die tiefste
10. Wehmuth ausgedrückt. — Vieles Andre von ihm in Gale-
rien zerstreut, Bedeutendes u. a. in der k. k. Galerie des
Belvedere zu Wien.

Johann Mabuse (oder Maubeuge, eigentlich: Gos-
saert), ein Künstler, welcher in den früheren, vor seinen
Studien in Italien ausgeführten Werken an Energie, Adel
und vielseitiger Tiefe der Charaktere den beiden eben Ge-
nannten nicht nachsteht. Vorzügliche Bilder dieser frühern
Zeit: eine grosse und reiche Anbetung der Könige, in
11. Castle Howard; eine andere, ebenfalls noch streng und tüch-
12. tig, im Louvre; eine Kreuzigung, mit herrlichen, ausdrucks-
13. vollen Köpfen, durchaus edel und gemässigt, im Berliner
14. Museum; die Flügel eines Altars im Dom zu Lübeck, Hei-
lige mit einer Familie Donatoren in reichen, schönen Land-
15. schaften meisterhaft darstellend; eine Kreuzabnahme, mit
einzelnen Heiligen auf den Flügelbildern, vom Jahre 1521,
16. im Besitz des Hrn Solly zu London; eine Darstellung der
Dreieinigkeit mit den allegorischen Gestalten der Charitas
und Pax, in der Sammlung des Königs von Holland im
Haag, noch trefflich in Zeichnung und Ausdruck. — In den
späteren, zahlreich vorhandenen Werken manierirte Nach-
17. ahmung der Italiener, wie z. B. in zwei grossen Gemälden
des Berliner Museums, Adam mit Eva, Neptun mit Amphi-
trite, die nur grosse nüchterne Aktfiguren enthalten. An-
dres in andren Galerieen.

Johann Schoreel, aus Holland (1495—1562) war eine Zeit lang Schüler des letzteren, hielt sich dann bei einer Wallfahrt nach Palästina im Jahre 1520 längere Zeit in Italien auf und lebte in der Folge als Domherr zu Utrecht*). — Seitdem eine Reihe von Gemälden, welche früher als die Seinigen galten, einem unbekannten kölnischen Meister (s. oben Seite 297 ff.) zugewiesen und dafür seine

*) *Joh. Secundi opera; Epist.* VII. *lib.* I.

echten Werke ausgemittelt sind*), wird vielleicht der bisherige Ruhm dieses Namens etwas sinken, insofern die letztern sich nicht sonderlich über andere gleichzeitige Arbeiten von mittlerem Werthe erheben. Den Ausgangspunkt
liefert ein Flügelaltar in der Sammlung des Utrechter 18.
Stadthauses, die Madonna mit einem Donator in einer Landschaft, auf den Flügeln Heilige mit Donatoren, am Rand eine Inschrift mit Schoreel's Namen**). Es ist eine gute Leistung in der niederländisch-italienischen Weise. Ebendaselbst sind von fünf Tafeln mit lauter charaktervollen, scharfen Brustbildern, welche utrechtische Palästinapilger darstellen, die 2 ersten wahrscheinlich von Schoreel,
der u. a. auch selbst darauf vorkömmt. Zwei Portraits im Bel- 19.
vedere zu Wien, Mann und Frau darstellend, mit dem Datum 1539, sind von geistreicher Ausführung und tiefer,
warmer Färbung. Auch ein Genrebild in der Sammlung 20.
zu Corshamhouse wird ihm nach einer wahrscheinlich echten Tradition zugeschrieben: liebende Paare, welche sich die Zeit mit Musik und den Freuden der Tafel vertreiben. Man rühmt daran die grosse Wahrheit und Lebendigkeit in allen Theilen und den warmen, bräunlichen Farbenton. —
Eine Kreuzigung im Besitz des Hrn. Burel in Köln***), mit 21.
dem Datum 1530 und der Inschrift „Schoorle" ist wenigstens gewiss das Werk eines mittelmässigen italisirenden Niederländers. — Ein Schüler des Schoreel war Antonis Moor (Moro, More), von dem man vortreffliche Portraitbilder, bald in der schlichten Weise der alten Meister bald

*) Durch Passavant. Vergl. dessen „Beiträge etc." im Kunstbl. 1841, No. 13.

**) Dass er hier bonus Scorelius heisst und sehr freigebig mit Apelles verglichen wird, lässt vermuthen, dass er dieses Bild wie andere aus Gefälligkeit und Liebhaberei malte.

***) Mit diesem Bilde stimmt nach Waagen (Deutschland II., S. 218) eine Kreuzigung in des Abel'schen Sammlung zu Stuttgart überein.

22. mehr in italienischer Weise besitzt; ein schönes Bild der
Art ist u. a. im Berliner Museum vorhanden, andere im
23. Louvre u. a. a. O. Hie und da ist man versucht, an einen
direkten Einfluss Holbeins zu denken. — Hier mögen auch
noch zwei andere Bildnissmaler jener Zeit ihre Stelle finden: Joas von Cleve, welcher zwischen Holbein und
24. Moro in der Mitte steht (Bildnisse in Windsor, in Althorp
etc.), und Nicolas Lucidel gen. Neuchâtel (blühte um
25. 1560), von welchem u. a. das Berliner Museum das vorzüglichst aufgefasste, nur in der Carnation weisskalte Bildniss eines vornehmen Mannes besitzt.

Michael Coxcie (Coxis), Schüler des Bernhard van Orley, nachmals in Rom bei den Schülern Raphaels (vergl. Bd. I., S. 669). Seiner trefflichen Copie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ist bereits gedacht (Band II.,
26. S. 104). In S. Gertrude zu Löwen, wahrscheinlich aus
früherer Zeit, eine höchst ausdrucksvolle Madonna der sieben Schmerzen; von geringerm Werthe: das Bild des Hoch-
27. altars. Die Fresken in S. Maria dell' Anima zu Rom sind
unbedeutend und sehr manierirt. In der Gemäldesammlung
28. des Stadthauses zu Löwen: Christus zwischen Petrus und
Paulus, darüber einige Engel, zwar sehr beschädigt, doch entschiednere und glücklichere Nachahmung Raphaels hierin ersichtlich. In andren Bildern, wie dergleichen z. B. in der
29. Akademie von Antwerpen befindlich sind, mehr Verbindung
flandrischer und italienischer Manier. Die fast hundertjährige Lebensdauer des Künstlers, 1497—1592, macht die Entscheidung über die Echtheit seiner Werke schwierig.

30. Lancelot Blondeel. Im Berliner Museum: Maria
mit dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend; das Kind schwach, die Mutter eine edle, milde Gestalt und, wenigstens in der Gesammtanordnung, noch mehr der alten Schule verwandt. Ebendaselbst ein grosses, unangenehm zwischen nordischer und italienischer Manier getheiltes jüngstes Gericht.

Martin Hemskerk (eigentlich: van Veen), Schüler

des Schoreel. In früheren Werken, deren eine namhafte Anzahl unter den Bildern der Münchner Pinakothek enthalten ist, mehr der schlichteren gemüthvolleren Weise seines Lehrers verwandt; in späteren eine sehr manierirte Nachahmung italienischer Meister. U. a. m.

§. 260. Bemerkenswerth ist endlich noch das erste selbständige Auftreten der landschaftlichen Kunst, welches in der niederländischen Schule um eben diese Zeit Statt fand. War schon früher die Landschaft in den Werken der Eyck'schen Schule als ein bedeutendes Element erschienen, so gingen nunmehr einzelne Künstler dahin über, dass sie dieselbe immer mehr hervortreten liessen und die in ihr vorgehende heilige Handlung, deren man noch nicht ganz zu entbehren wagte, mehr zur blossen Staffage des Bildes*) machten. Es sind nicht gerade sehr ausgezeichnete Meister, die diesen Schritt zuerst versuchten; die Landschaften Altdorfers und Manuels übertreffen die ihrigen an Schönheit, poetischer Kraft und gewaltigem Lichteffekt bei weitem. Statt dieser Vorzüge findet sich hier eine grosse Ueberfülle an einzelnen Theilen, namentlich allerhand phantastischen Bergformen, die noch selten zu einem harmonischen Ganzen verbunden erscheinen und darin noch eine kindliche Lust am Bunten und Mannigfaltigen vorherrscht, wie denn auch die Ausführung bis in die tiefste Ferne hinaus, detaillirend und sorgfältig bezeichnend ist. Die bedeutendsten Künstler dieses Faches sind Joachim Patenier und Herri de Bles, die sich zugleich beide in ihren seltenen historischen Darstellungen den ebengenann-

*) Ganz ähnlich, wie auf manchen Genrebildern jener Zeit noch immer eine heilige Geschichte im Hintergrunde mitspielen muss. Das S. 307 erwähnte Küchenstück des jüngern Ludger zum Ring geht noch eine Stufe weiter: die offenbare Hauptsache sind hier die Esswaaren und das Küchengeräth; in zweiter Linie kommt das Küchenpersonal; in dritter erst die Hochzeit von Cana, welche man in der Ferne durch eine offene Thür erblickt.

1. ten Künstlern anreihen. Die Galerie des Berliner Museums enthält Belege für die verschiedenen Richtungen dieser Künstler, unter denen hier eine interessante Landschaft von Patenier als Beispiel angeführt werden mag: in der Mitte des Bildes, als malerischer Vereinigungspunkt des Ganzen, Maria mit dem Kinde, auf der Flucht rastend, um sie her eine weitgebreitete Aussicht; im Hintergrunde ein mächtiger Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt; zu den Seiten des Felsens Dörfer mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern; zur Linken ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt, nnd der Horizont des Meeres; die Ferne in scharfer, blaugrüner Färbung. — Herri de Bles näherte sich schon mehr als Patenier der spätern Landschaftmalerei; er ist viel weniger hart und wird im Streben nach Luftperspective schon ma-
2. nierirt. Eine Ruhe auf der Flucht, in der öffentlichen
3. Sammlung zu Basel, eine Predigt Johannis, bei Hrn. Beck-
4. ford in Bath, und ein Thurmbau zu Babel, in der Akademie von Venedig enthalten reiche Landschaften von seiner Hand.

Sechstes Capitel.

Die ausseritalienische Kunst des XVI. Jahrhunderts unter italienischem Einfluss.

§. 261. Der Ueberblick über die deutsche und niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, und über die französische und spanische seit Anfang desselben, bietet im Ganzen ebenso weniges recht Erfreuliche dar, als der über die italienischen Manieristen; letztere

haben sogar Manches aus erster Hand, was die ausseritalienische Kunst erst aus zweiter Hand, nämlich von ihnen selbst entlehnte. Merkwürdig ist diese Periode indess doch; nicht bloss durch ihren Zusammenhang mit der Zeitgeschichte, sondern und hauptsächlich durch den innern Kampf, welchen der noch immer zu Grunde liegende, zu baldigem neuem Aufblühen bestimmte Realismus gegen die von Italien ausgegangenen allgemeinen Ideale führt, indem er sie an zahllosen Stellen durchbricht und durch Abenteuerlichkeiten oft auf komische Weise stört.

Wir betrachten zunächst die niederländische Kunst*), in welcher die Uebergänge am deutlichsten zu Tage liegen.

Mehrere der im Vorigen namhaft gemachten Meister welche die heimische Compositionsweise durch das Studium italienischer Kunst zu verbessern bemüht waren, hatten in der späteren Zeit ihrer Wirksamkeit das Zwiespaltige einer solchen Verbindung erkannt und sich gänzlich der Nachahmung italienischer Malerei zugekehrt. Im weiteren Verlaufe des XVI. Jahrhunderts fand die letztere Richtung in immer ausgedehnterem Maasse statt. Und zwar wandte man sich zunächst ausschliesslich der florentinischen und römischen Schule zu, indem man hier dasjenige, was man in der Heimath vermisste: eine vollkommene und grossartige Entwikkelung der Form, als charakteristische Eigenthümlichkeit bereits entwickelt vorfand. Doch gilt auch von diesen Nachahmern (und in noch stärkerem Maasse) dasselbe, was bereits bei den vorgenannten Künstlern gesagt ist, dass ihnen nämlich der innerliche, ethische Lebenspunkt, aus dem jene freiere Schönheit der grossen Meister Italiens hervorgegangen war, fremd blieb, dass sie in der Nachahmung äusserlicher Typen verharrten, dass das Ideal, zu dessen Höhe

*) Vgl. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 249 ff. Waagen, Paris, S. 541 ff. — Die weitere Geschichte der Landschaft und des Genre im XVI. Jahrhundert behalten wir dem folgenden Buche vor.

sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich todtes zu betrachten ist. Nur in Portraitbildern, wo ein unmittelbares Anschliessen an das Leben und an die Natur geboten war, begegnen wir auch hier einzelnen vorzüglichen Leistungen. Besonders unerquicklich sind dagegen hier wie in Italien, die allegorischen Darstellungen, welche der Bildung jener Zeit so sehr zusagten. Aus Abstractionen und Gestalten der römisch-griechischen Mythologie gemischt, müssen sie dazu dienen, auch das Unmögliche darstellbar zu machen.

Zu den Niederländern, welche sich am Frühsten ausschliesslich der italienischen Kunst zuwandten, gehört **Lambert Lombard** (eigentlich Lambert Sutermann, 1506 bis 1560). Dieser Künstler ist noch der Anziehendste unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen; er wusste sich das Edle und Würdige der römischen Schule in einzelnen Fällen mit lebendigem Gefühle anzueignen. Da seine Gemälde aber etwas Schlichtes und Anspruchloses haben, so hat er
1. nicht den Ruhm erlangt, wie die späteren. Von ihm ist unter anderen im Berliner Museum ein anmuthiges, gefühlvolles Bild, eine Madonna, die das schlafende Kind in ihren Armen hält, vorhanden. Hier wie in andern Madonnenbildern, welche meist für italienische Arbeit gelten, ist die Farbe etwas blass, aber sehr zart verschmolzen.

Der berühmte Schüler des Lombard, das eigentliche Haupt der gesammten künstlerischen Richtung der Zeit, war **Franz Floris** (eigentlich Franz de Vriendt, 1520 bis 1570), den seine Zeitgenossen, in Bezug auf seine bedeutende Einwirkung auf die Kunst, als den „Laternenträger und Strassenmacher der niederländischen Kunst“ bezeichneten, den sie sogar mit dem Ehrentitel des „flandrischen Raphael“ belegten. Franz Floris hat dem Raphael und Michelangelo allerdings gewisse Aeusserlichkeiten der Zeichnung und Anordnung abgesehen, auch weiss er dieselben mit einer eigenthümlich vornehmen Prätention vorzutragen; aber gerade, weil seine Werke bei dieser Präten-

tion alles inneren Gehalts entbehren, weil sie durchaus hohl, nüchtern und geistlos sind, so machen sie, fast unter allen Productionen dieser Zeit, den widerwärtigsten Eindruck.
Eins seiner unleidlichsten Werke (das seltsamer Weise 2.
lange für ein Bild des wirklichen Raphael gegolten hat) befindet sich im Berliner Museum: Loth mit seinen beiden Töchtern; hier ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Kälte und Lüge vorgeführt. Eine bessere Uebereinstimmung zwischen Gegenstand und Darstellung
findet man dagegen in einem Bilde der Galerie von Sans- 3.
souci bei Potsdam, welches die Schönheit, eine nackte weibliche Gestalt, und hinter ihr den Tod darstellt; die hohle Prätention in der Gestalt des Lebens contrastirt in diesem Bilde auf eine wirksame Weise mit jenem dürren Knochengerippe. — Langweilige Götterfiguren von der Hand des Floris sieht man in verschiedenen Galerieen. Sein be-
rühmtestes Werk ist der Sturz der bösen Engel, in der 4.
Akademie von Antwerpen, eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Floris bildete eine bedeutende Schule. Zu den Künstlern, die aus derselben hervorgegangen sind, gehören zunächst die Gebrüder Franck, unter denen vornehmlich Franz Franck der ältere durch kräftige Färbung und die Abwesenheit affektirten Strebens bemerkenswerth ist.
Seine bedeutendsten Bilder sind in der Akademie und im 5.
Dome von Antwerpen. Ihm ähnlich, vielleicht nur mehr 6.
manierirt, ist sein Sohn Franz Franck der jüngere, welcher indess schon einen gewissen Einfluss von Seiten
des Rubens erkennen lässt; ein nicht uninteressantes Bild 7.
dieses Künstlers ist der Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod, in der Galerie von München. — Ein andrer Schüler des Floris war Franz Pourbus der ältere, der als Portraitmaler, in schlichter und energischer Auffassung des Lebens und Kraft des Colorites, eine bedeutende

8. Stelle einnimmt. Seine Predigt des heiligen Aloysius unter
vielem Volk, in der Akademie von Antwerpen, zeichnet
sich durch die Einführung von Portraitfiguren vortheilhaft
aus. Der Sohn dieses Künstlers, Franz Pourbus der
jüngere, war ebenfalls ein vorzüglicher Portraitmaler;
9. eine beträchtliche Anzahl seiner Werke im Louvre. — Der
bedeutendste Schüler des Floris war Martin de Vos
(1534—1604) der sich nachmals in Venedig, nach der Weise
des Tintoretto, ausbildete und, in der Richtung der vene-
tianischen Schule, ebenfalls in Etwas von dem hohlen Ideale
des Floris abging, indem er sich einer wärmeren, mehr
10. naturgemässen Auffassung zuwandte. Die Akademie zu
Antwerpen enthält mehrere Bilder von ihm, u. a. eine Ver-
suchung des heil. Antonius mit zahlreichen, zum Theil sehr
ergötzlichen Teufeleien in der Art des Hieronymus Bosch.
11. Ein Bild von ihm, im Berliner Museum, stellt auf der einen
Seite den auferstandenen Heiland dar, der seinen Jüngern
am See Tiberias erscheint, auf der andern Seite den Jonas,
der in den Rachen des Wallfisches geworfen wird; ein zwar
bedeutend manierirtes Werk, jedoch bereits voll Leben und
Affekt. Ebendaselbst ein zierliches und lebendiges Genre-
bild, die Züchtigung Amors. Martin de Vos bildete eine
grosse Schule und wirkte durch diese in mannigfacher
Weise auf die Richtung seiner Zeit ein.

Andre Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts hielten jedoch mehr an der manierirten Nachahmung der römischen Schule fest. Dahin gehören Bartholomäus Spranger von Antwerpen, Peter de Witte (genannt Candido), Carl van Mander, Heinrich Goltzius u. a. m., deren zahlreiche Werke im Allgemeinen sehr wenig Erfreuliches zeigen. Goltzius ist vornehmlich durch eine bedeutende Anzahl von Kupferstichen bekannt. Van Mander hat sich durch Aufzeichnung biographischer und artistischer Notizen über seine Vorgänger im Bereiche der Kunst ein Verdienst erworben, welches seine eignen Leistungen im Fache der Malerei weit übertrifft.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van Veen (Otto Venius, 1556—1634) ein. Er bestrebt sich, den Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkommener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren und das Ganze durch harmonische Vertheilung der lichten und dunklen Stellen mehr zu verschmelzen; seine Gruppirung ist oft akademisch untadelhaft; doch steht er im geistigen Ausdrucke, wenn man eine gewisse Tüchtigkeit der Auffassung, in einzelnen Fällen wenigstens, ausnimmt, nicht eben höher als die aus der Schule des Floris hervorgegan-
genen Künstler. Bilder von ihm sind besonders in den 12.
Galerien von Brüssel und Antwerpen vorhanden. Der Ruhm 13.
dieses Künstlers besteht darin, dass Rubens in seiner Schule gebildet wurde.

Ein anderer Künstler dieser Zeit, Heinrich van Balen, befolgt wiederum mehr venetianische Studien, die bei vielfach manierirtem Wesen, als ein günstiges Element in seinen Kunstleistungen erscheinen. — Eine verwandte Richtung zeigt sich auch in den Werken des Cornelius van Harlem (Corn. Cornelissen), der in seinen bessern Gemälden durch treffliche, warme und weiche Behandlung des Nackten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet ist, wenn freilich auch bei ihm der belebende Geist, die sinn-
liche Lust, vermisst wird. Die Gemäldegalerie des Museums 14.
und die des k. Schlosses zu Berlin besitzen mehrere Bilder 15.
seiner Hand.

Endlich ist hier noch Abraham Bloemart zu erwähnen, der zwar ebenfalls als ein arger Manierist verrufen ist, der jedoch in einzelnen Werken ein glückliches Bestreben nach derber, kräftiger Auffassung der Natur zeigt. In diesem Betracht sind besonders die Bilder anzuführen, die
von ihm im Berliner Museum vorhanden sind. Das eine, 16.
die Anbetung der Hirten, ist ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit kräftigen Gestalten; das andre, von grossen Dimensionen, stellt eine heilige Familie dar und den Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint.

Hier ist der Engel zwar wiederum eine sehr manierirte Gestalt (wie dergleichen für heilige Gegenstände einmal hergebracht war), der Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Nachahmung gemalt.

Wie nun schon bei den genannten Künstlern die genreartigen Züge und Figuren und die landschaftlichen Hintergründe oft bei weitem anziehender sind als die manierirten Historien, welchen sie zur Unterlage dienen, so gewannen auch bereits Genre und Landschaft mit Peter Breughel dem ältern (1530—1590?) und mit Paul Bril (1556—1626), vieler Andern zu geschweigen, mehr und mehr eine abgeschlossene Bedeutung. (S. Buch IV.; Abschn. II., Cap. I. und II.)

§. 262. In Deutschland gewährt diese Periode manieristischen Verfalles und innerer Erschöpfung einen ungleich dürftigern und traurigern Anblick als in den Niederlanden. Man fühlt es aller Orten, dass beinahe nur Kräfte untergeordneten Ranges der Malerei treu geblieben sind und dass die wenigen Ausnahmen dereinst bei einem neuen Erwachen der Kunst nicht als Sammel- und Ausgangspunkt werden genügen können. Wenige Jahrzehnde nach Dürer's Tode ist die Malerei wieder ein städtisches Gewerbe wie alle andern, und die wenigen Maler, welche sie als freie Kunst fassen, sind innerlich oft nicht besser, wohl aber anspruchsvoller als die übrigen. Der grösste damalige Kunstfreund, Kaiser Rudolph II., war schon mehr auf das Sammeln der Werke der ältern grossen Meister als auf neue Bestellungen bedacht.

Die deutschen Künstler dieser Zeit hängen theils mittelbar durch die Niederländer oder auch nur durch Kupferstiche, theils unmittelbar durch Reisen mit Italien zusammen. Wir beginnen mit einem kölnischen Meister, der mit seinen frühern Arbeiten noch in die gute Zeit hinaufreicht, mit dem schon erwähnten Bartholomäus de Bruyn (malte von 1524 bis 1560). Sein Hauptwerk aus

der bessern Zeit sind die Gemälde v. J. 1536, die sich 1.
über dem Hochaltar der Stiftskirche von Xanten befinden,
Doppelflügel eines Reliquienschreines, auf beiden Seiten
bemalt, auf denen zu äusserst die lebensgrossen Gestalten
verschiedener Heiligen, sodann Begebenheiten aus dem Leben
der Kaiserin Helena und das Martyrthum der thebaischen
Legion, zu innerst mehrere Scenen aus dem Leiden Christi
dargestellt sind. Im Museum zu Köln ist aus dieser Zeit 2.
(1535) das tüchtige Portrait des Bürgermeisters Browiller,
im Berliner Museum das sehr vorzügliche einer Magistrats- 3.
person vorhanden, welches letztere beinahe an spätere
Holbein'sche Bildnisse erinnert. Von den spätern Werken
italisirender Gattung, welche insgemein eine leere, unan-
genehme Manier zeigen, besitzt das Museum und die Kir- 4.
chen von Köln (bes. S. Severin), die Moritzkapelle zu 5.
Nürnberg, u. a. Sammlungen eine beträchtliche Anzahl; 6.
Einiges davon mag den zum Collectivum gewordenen Namen
de Bruyn allerdings mit Unrecht tragen. Vielleicht das
beste Bild dieser Richtung befindet sich in der Sammlung 7.
des Herrn Haan in Köln (ehemals bei Lyversberg); ober-
wärts Christus auf dem Regenbogen, unten rechts Heilige
des Ritterstandes, links heilige Geistliche, fern in der Mitte
zwei arbeitende Bauern. Das Ganze in einem ernsten,
nicht unedeln Sinn concipirt und enthält in den lebenswah-
ren Köpfen und der guten Gewandung noch Anklänge der
frühern Weise. — Von andern kölnischen Malern jener
Zeit ist Johann von Aachen, Schüler des Spranger,
ein nicht zu verachtender, glänzender Manierist, Geldorp
Gortzius (ein geborner Niederländer) in Portraits anspre-
chend, Jerrich nicht ohne eine weiche Eleganz.

In den protestantischen Gegenden Norddeutschlands, welche schon zur Zeit Dürer's eine untergeordnete Stelle in der Malerei eingenommen, taucht hie und da noch ein Kunstwerk, aber selten von einigem Belange auf. An den Höfen beschränkte man sich wesentlich auf Portraitmalerei und wandte die vorhandenen Mittel auf Curiositäten, getrie-

bene Arbeit, Elfenbeinschnitzereien u. dgl.; eine Geschmacks-
richtung, welche auch unter wohlhabenden Privatleuten
überhand nahm. Von einzelnen Malern ist wenig zu mel-
den. Adam Offinger, welcher 1578 eine grosse figu-
8. renreiche Kreuzigung für die Kirche zu Ampfurth (Reg.-Bez.
Magdeburg) malte, erscheint in dieser Leistung als ein
unbedeutender Manierist mit einer fernen Erinnerung an
die oberdeutsche Schule. — David Redtel von Stettin
9. fertigte 1580 das Altarblatt der Nicolaikirche zu Greiffen-
hagen in Pommern*), in dem von der römisch-florentini-
schen Schule abgeleiteten Styl, welcher sich über ganz
Deutschland verbreitete und in diesem Werke nicht son-
derlich geistvoll gehandhabt ist. Am besten gelang ihm
eine durchaus portraitmässige Darstellung der Taufhandlung.
Damals lebte auch noch der jüngere Cranach, dessen
wir oben (S. 262) gedacht haben.

Von den oberdeutschen Malern, deren Sandrart eine
nicht geringe Menge aufzählt, war Hans Bock zu Basel
10. einer der bedeutendsten. Seine kolossalen Fresken in und
an dem dortigen Rathhause sind zwar theilweise sehr
manierirt (die Geschichte der Susanna), theilweise aber
auch von grosser Energie (die bekannte Fabel des Apelles)
und durch schönen landschaftlichen Hintergrund ausgezeich-
net (die Allegorie der Bestechlichkeit).

In Regensburg wirkten damals Melchior Bocksber-
ger aus Salzburg und Sebastian Kirchmeier. Bilder
11. von beiden in der Sammlung des dortigen Kunstvereins,
u. a. vom erstgenannten ein Christus in der Vorhölle, car-
rikirt und gesucht, aber nicht ohne dramatisches Leben.

Am thätigsten erwies sich die Malerei damals in Baiern, dessen katholisch gebliebenes Fürstenhaus mit den Tendenzen der Gegenreformation auch den Glanz der sämmtlichen Künste für die Herstellung der Kirche in Anspruch nahm. Derselbe Hof, welcher Orlando Lasso im Solde hielt und

*) Vgl. Kugler, Pommersche Kunstgesch. S. 238.

zahlreiche Kirchenbauten ausführen liess, beschäftigte u. a.
Malern den in Venedig nach Tizian gebildeten Christoph
Schwarz (1550—1594), von welchem die Pinakothek 12.
mehrere grosse Bilder besitzt. Etwas später blühte Johann
Rottenhammer von München (1564—1622), der
Schüler Tintoretto's, und zwar in dessen besserer Zeit.
Ein sehr grosses Bild in der Pinakothek, Madonna mit 13.
vielen Heiligen dem heil. Augustin erscheinend, ist mit
vieler Energie gemalt, ebenso eine Enthauptung der heil.
Catharina. Von den meist kleinern mythologischen Gemälden
dieses Meisters erwähnen wir eine Amazonenschlacht 14.
im Berliner Museum, ein feuriges, leidenschaftlich bewegtes
Bild, und den Tod des Adonis, im Louvre, ganz in der 15.
Art der hellen, warmen und fleissigen Gemälde Tintoretto's.
— Die beiden genannten Maler stehen der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts schon ferner als die vorher angeführten, bei welchen noch immer hie und da ein Motiv der Dürer'schen Zeit zum Vorschein kömmt. — Gleichzeitig malte auch Adam Elzheimer aus Frankfurt (1574—1620), welchen wir unten bei den Landschaftern umständlicher behandeln, schon hier aber wegen seiner zierlichen, miniaturartigen Historienbildchen erwähnen müssen. Dieselben sind verhältnissmässig frei von Manier und reich an einzelnen geistvollen Zügen, einige auch von kunstreichem Lichteffekt.

§. 263. Am wenigsten einheimisches Gedeihen findet sich in der französischen Kunst dieser Zeit*). Wenn man mit Erstaunen sieht, dass Frankreich gleichzeitig mit der höchsten Blüthe der deutschen Malerei, mit dem gei-

*) Literatur: Verschiedene französische Werke: z. B. Gault de Saint Germain: *les trois siècles de la peinture en France, Paris,* 1808. — Sodann vornehmlich: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. III, 1805, Geschichte der Malerei in Frankreich. — Vgl. bes. Waagen, Paris, S. 17 ff., 395 ff., 637 ff.

stigen Aufschwung des ganzen Abendlandes auch nicht Einen Maler von Bedeutung aufzuweisen hat, so wundert man sich nicht mehr, dass der grosse Kunstfreund, König Franz I., nur mit italienischen Werken seine Paläste bereicherte, nur italienische Künstler beschäftigte. Leonardo da Vinci ward durch ihn am Abende seines Lebens nach Frankreich berufen, ebenso einige Jahre später Andrea del Sarto; der Eine starb bald, der Andere entwich, wie wir oben (Bd. I, S. 511 und 549) berichtet haben. Auch mit der Berufung des betagten Jacopo Pacchiarotto war nicht viel geholfen. Nur die geringern Kräfte hielten im Dienste des Königs aus. Von bedeutender Wirksamkeit waren die Künstler, welche zur Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau für ihn arbeiteten; Rosso (den die Franzosen Maitre Roux nennen), Primaticcio, Niccolò dell' Abate und viele andre Italiener, welche den Genannten hülfreiche Hand leisteten*). Auch werden verschiedene Franzosen erwähnt, welche an den Arbeiten zu Fontainebleau Theil genommen; doch haben sich diese nirgend zu selbständiger Eigenthümlichkeit entwickelt. Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Colonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten. Ihr Gesammtcharakter besteht in jenem mehr dekorativen Elemente, worin sich die römische Schule mit Glück bewegt hatte. Zu bemerken ist jedoch, dass diese Werke zu Fontainebleau von den späteren französischen Künstlern, sofern sie in der Heimath ihre erste Bildung empfingen, als ihre bedeutendsten Muster betrachtet wurden und dass sie auf die Entwickelung der letztern nicht ohne Einfluss waren**).

Ein einziger Maler scheint weniger davon berührt worden zu sein: François Clouet, gen. Janet (blühte

*) Vgl. Bd. I, S. 552 und 646.

**) Dass übrigens schon vor der Ansiedelung der genannten Italiener eine italisirende Manier in Frankreich einheimisch war, beweist

1540—1560), von welchem der Louvre und mehrere andere 1.
Galerieen eine Anzahl kleiner, sauberer Portraits, meist von Personen des damaligen französischen Hofes, zum Theil in ganzer Figur, besitzen. Der Styl derselben ist wesentlich niederländisch, die feine und wahre Auffassung erinnert an Holbein, obwohl sonst weder dessen Tiefe noch die Naturwahrheit seines Colorites erreicht ist. Das bedeu- 2.
tendste Bild, Katharina von Medici mit ihren Kindern, ganze Figuren in Lebensgrösse, befindet sich nebst 88 Handzeichnungen Janet's in Castle Howard. — Die meisten übrigen Maler stehen den geringern italienischen und brabantischen Manieristen parallel. So erinnert Jean Cousin (blühte 1540—1589), den die Franzosen ihren Michelangelo nennen, unmittelbar an Franz Floris, welcher bekanntlich mit demselben Rechte der niederländische Raphael heisst. Sein „Weltgericht“ im Louvre ist ein geschmackloses und 3.
buntes Gewirr, obwohl von sorgfältiger Ausführung und warmem Ton. Ihm schreibt man ausserdem einzelne Glasmalereien zu, z. B. die sehr manierirten und haltungslosen 4.
im Mittelschiff von S. Gervais in Paris. Wir übergehen die andern, noch ziemlich zahlreichen Werke dieser Gattung, in welcher damals Bernard Palissy, Robert Pinaigrier, Henriet Claude u. A. glänzten, indem hier eben so wenig als in der gleichzeitigen limosinischen Emailarbeit ein wahrhaft selbständiger Fortschritt der Malerei zu erkennen ist. Von den unter Cousin's Einfluss entstandenen Miniaturen ist ein in der königl. Bibliothek zu 5.
Paris befindliches Gebetbuch Heinrichs II. zu nennen, auf welchen die Pracht- und Kunstliebe seines Vaters sich

Waagen (Paris, S. 395) aus Miniaturen des Malers Godefroy vom Jahre 1519. Eine beträchtliche italienische Einwirkung war allerdings bereits bei Fouquet von Tours (S. 149) sichtbar, auch hängt wohl das verhältnissmässig sehr frühe Auftreten der Renaissance in der französischen Baukunst mit dieser fortlaufenden Kette von südlichen Einflüssen zusammen.

vererbt hatte. Dasselbe enthält eine grosse Anzahl von äusserst sauber ausgeführten Gemälden, die in der Composition die Nachahmung des Michelangelo, in den langen Proportionen das Vorbild Primaticcio's verrathen; in den Gesichtern herrscht eine gefällige Leere. — Von Martin Freminet, dem Hofmaler Heinrichs IV., Schüler Cousin's,
6. ist noch das Deckengemälde in der Schlosskapelle von Fontainebleau erhalten.

§. 264. Von einer englischen Kunst*), welche sich etwa selbständig niederländischen u. a. nordischen oder italienischen Einflüssen untergeordnet hätte, kann in dieser grossen Zeit, selbst unter Elisabeth, nicht die Rede sein; die ausländische Kunst wanderte selber nach England hinüber. Vom Ende des XV. Jahrhunderts ab treten nämlich in der Kunstgeschichte Englands eine Menge fremder, mehr oder minder berühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbreitetes Interesse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durchweg fast nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und kaum irgend namhafte Leistungen von Seiten einheimischer Künstler hervorgerufen haben. Den Grund dieser einseitigen Beschränkung des Interesse für die Kunst und der eigenen geringen Productivität hat man in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit gesucht, indem die Reformation in England mit einem Rigorismus hervortrat, wie in keinem anderen Lande. Doch scheint es, dass beides wohl aus einer gemeinsamen Quelle hervorgegangen sein dürfte, eben aus einem mehr oder minder durchgreifenden Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der bildenden

*) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. V. 1808, die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 281—311 u. a. (Den Mittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obigen Angaben.) — Sodann Waagen: Kunstwerke u. Künstler in England, I u. II, passim.

Kunst. Wäre ein solcher in jenen Zeiten wirklich und lebendig vorhanden gewesen, so hätte er nicht durch äussere Gewalt in so bedeutendem Maasse zurückgedrängt werden können. — Unter den Künstlern, welche seit jenem Zeitpunkte bis zum Erwachen einer nationalen Kunst in England thätig waren, sind als die bedeutendsten vornehmlich die folgenden zu nennnen:

Zu Ende des XV. Jahrhunderts, unter König Heinrich VII.: Johann Mabuse.

In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter Heinrich VIII.: Hans Holbein d. j., Anton Moor (More), Gerhard Lucas Horenbout, nebst vielen andern, weniger ausgezeichneten deutschen und niederländischen Malern. Auch einige Italiener, unter denen namentlich Bartolommeo Luca Penni, Bruder des bekannten Gianfrancesco Penni, il Fattore.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit der Königin Elisabeth: der Italiener Federigo Zuccaro, von dem man in England treffliche Portraits sieht; die Niederländer Lucas de Heere, Schüler von Franz Floris, und Cornelius Ketel; sodann Isaac Oliver (oder Olivier) und sein Sohn Peter Oliver, aus einer französischen Familie stammend, beide als Miniaturmaler ausgezeichnet. In letzterm Fache ist auch der etwas früher, noch unter Elisabeth thätige Nicolaus Hilliard als geborener Engländer zu erwähnen. — Wenn politische Grösse, ein reiches Volksleben und ein Drama wie dasjenige Shakspeare's die mangelnde Malerei ersetzen können, so hat England sich reichlich schadlos gehalten.

§. 265. Auch die spanische Kunst*) des XVI. Jahr-

*) Die bedeutendsten literarischen Werke: Antonio Palomino y Velasco: *el Museo pictorico y escala optica. Madrid,* 1715—1724. (2 Bde. in fol.) — D. Juan August. Cean Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas*

hunderts ist in überwiegendem Maasse von Italien abhängig. Mehr und mehr tritt der flandrische Einfluss, welcher sie in der vorhergehenden Periode so mannigfach bestimmt hatte, (vgl. S. 195) neben dem italienischen zurück. Der letztere macht sich selbst in demjenigen berühmten Künstler geltend, welcher sonst als Repräsentant des sogenannten deutschen, mit Dürer verglichenen Styles betrachtet wird. Dies ist Luis de Morales (nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und im Jahre 1586 starb, ohne Spanien je verlassen zu haben. Auf irgend eine Weise müssen indess doch italienische Traditionen, etwa der römischen Schule zu ihm gedrungen sein, von deren Manier er nicht ganz frei ist. Eine gewisse Strenge und Trockenheit, ein geleckter Auftrag und dunkle Schatten in der Carnation machen seine Bilder hie und da unangenehm; bedeutend sind sie aber als erste Aeusserung des gewaltsamen religiösen Affektes, welcher in der spätern spanischen Kunst eine so grosse Rolle spielt und von der frommen Ekstase eines Perugino wohl zu unterscheiden ist. Es sind meist nicht sehr grosse Andachtsbilder (daher der Beiname divino); mit Vorliebe hat der Maler den Schmerz des dornengekrönten Christus, den Jammer der Mater dolorosa u. dgl.

artes en España. Madrid, 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk.). — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV, die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806). — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig 1828. U. a. m. — Viardot: Studien zur Geschichte der Staatseinrichtungen, der Literatur, des Theaters und der bildenden Künste in Spanien, übers. von Th. Hell, Leipzig 1836, 2 Thle. — Viardot: *les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, Paris* 1843, — Von Demselben: *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, Paris* 1839. — Lithographisches Prachtwerk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid* 1826, (noch nicht vollendet).

geschildert, und selbst gewöhnliche Madonnen gewinnen bei
ihm etwas Bekümmertes, Leidendes. Im Louvre eine Kreuz- 1.
tragung, ein Eccehomo und eine Pietà — fast der ganze
Vorrath von Darstellungen, welche Morales besass. Im
Madrider Museum ähnliche Bilder, ausserdem eine Beschnei- 2.
dung. In der Sammlung des Marschall Soult zu Paris eine 3.
Gruppe heiliger Personen und ein Eccehomo. Anderes in
der Cathedrale u. a. Kirchen von Badajoz, wo der Künstler 4.
lebte. — Der einzige bekannte Schüler desselben, Juan
Labrador (st. 1600) war als Stilllebenmaler ausgezeichnet,
was wiederum auf niederländische Einflüsse deuten könnte.

Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spaniern des XVI. Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italienischen Kunst, wie wir dasselbe bereits bei den gleichzeitigen Deutschen und Niederländern kennen gelernt haben. Auch hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einheimischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwiegende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise, dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden, und keine so hohle Manier einriss wie bei Floris und seinen Schulgenossen.

Schon im XV. Jahrhundert fehlt es nicht an Beispielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon, Hofmaler Ferdinands und Isabellens (1446—1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist. (Vgl. Bd. I, S. 475.)

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man

für Schüler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wur-
5. den im Jahre 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Cathedrale von Valencia schmücken, und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt*). Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen, ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso
6. sind in der Cathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obengenannten Meister in der Cathedrale von Valencia sehr entsprechend**). — Ein dritter namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Raphael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañez, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca.

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, ebenso wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kennen gelernt haben, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Raphael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in

*) Tüb. Kunstblatt 1823, No. 5.

**) Tüb. Kunstblatt 1822, No. 96, S. 383. (Mittheilungen von Meisel).

jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern mussten, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht Alonso Berruguete von Toledo (1460—1562), ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Seine diesseits der Pyrenäen sehr seltenen, fast auf Toledo beschränkten Malereien sind bei sehr sorgfältiger Ausführung in ähnlicher Weise manierirt, wie spätere römische Bilder, obgleich er Italien nur in der höchsten Blüthezeit (1503—1520) gekannt hatte.

Ein zweiter vorzüglicherer Meister ist Pedro Campaña (1503—1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüssel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen*). Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule.
Sein Hauptwerk ist eine Abnahme vom Kreuz in der 7.
Cathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiederte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen

*) Tüb. Kunstblatt 1822, No. 77.

haben." — In derselben Cathedrale eine Reinigung Mariä und eine Auferstehung mit Heiligen. — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Gemälde
8. Campaña's. — Im Berliner Museum eine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

Bedeutender noch als die genannten war ein andrer Künstler von Sevilla: Luis de Vargas (1502—1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor, und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befin-
9. den sich in der dortigen Cathedrale*). Unter den letzteren ist insbesondere sein „Cuadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Cathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo.
10. — Ein sog. „Schmerzensweg" (Kreuztragung) an der Treppe der Kirche San-Pablo 1563 in Fresco gemalt, gilt als eins der vorzüglichsten Werke dieser Art in Spanien. — Im

*) Ebendas. No. 78.

Louvre: eine Madonna mit S. Michael als Drachenbezwin- 11.
ger und mehrern anbetenden Gestalten. — In der Galerie 12.
Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind ferner zu nennen: Pedro de Villegas Marmolejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Caspar Becerra, Schüler Vasari's, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. m. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des XVI. Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Joanez (1523—1579), fälschlich Juan de Juanez genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der
älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu 13.
Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des heil. Stephan, eine Heimsuchung Mariä, ein Martyrium der heil. Agnes und ein prachtvolles grosses Abendmahl vorhanden;
im Louvre eine Auferstehung und mehrere kleinere Bilder; 14.
in der Galerie Esterhazy zu Wien ein Bild des Heilandes, 15.
Anderes a. a. O. Wenn spanische Schriftsteller den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, so ist diess eine offenbare Uebertreibung, die indess doch ihren wahren Grund hat. Neben einer beträchtlich manierirten, an die Niederländer erinnernden Nachahmung römisch-florentinischer Art zeigt sich bei Joanez stellenweise ein ernstes Eingehen auf die Schönheit raphaelischer Motive. Die tiefe Frömmigkeit, welche ihn bewog, beim Beginn wichtiger Kirchenbilder sich durch das Sacrament des Altars zu stärken, mochte sich zum Seelenausdruck Raphaels besonders hingezogen fühlen.

Aehnliche Züge werden auch von Morales und noch mehr von Vargas berichtet, in dessen Zelle man nach seinem Tode Geisseln und härene Gürtel vorfand.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei den Spaniern im weiteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Valencia gebürtig, Hofmaler
16. Philipps II. (eine Reihe Portraits im Louvre), und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme, 1526—1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister (als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten Gemälde, welches sich
17. gegenwärtig in der Galerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahme der drei Engel bei Abraham.
18. Sonst befinden sich fast nur im Escurial Werke seiner Hand, in zwei Folgen. Die eine, jetzt von fünf Bildern, enthält u. a. „die schönen Hirten“, d. h. eine sehr künstlich beleuchtete Geburt Christi, eine heil. Familie mit schönen und ausdrucksvollen Köpfen eine Geisselung etc.; die andere besteht aus einzelnen Heiligenfiguren. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungs-
19. weise. Im Museum von Madrid eine Geburt Mariä und eine

Geburt Christi, die Nebenfiguren Portraits des königlichen Hauses; ausserdem ein Bildniss Carls V. Andere Bildnisse 20.
im Louvre u. a. a. O. — Domenico Theotocopuli, von seiner Herkunft bei den Italienern il Greco benannt, Schüler Tizians, seit 1577 in Spanien, ist ein sehr verwilderter Manierist von einer gewissen Genialität; Einzelnes, besonders im Colorit, erinnert direkt an Bassano. Von seinen Bildern im Louvre nennen wir nur ein jüngstes 21.
Gericht mit Portraits von Zeitgenossen.

Ueber die portugiesische Kunst dieser Zeit, in welcher sich fortwährend niederländische und italienische Einflüsse scheinen gekreuzt zu haben, sind wir nach den vorliegenden Materialien nicht im Stande etwas Bündiges mitzutheilen. Damals lebte der wahre Gran-Vasco, oder Vasco-Fernandez, geb. 1552. Seine authentischen Bilder in der Cathedrale von Vizeu: Kreuzigung, Ausgies- 22.
sung des heiligen Geistes, S. Petrus, Christi Taufe, die Marter des heil. Sebastian, u. A. m. sollen von ausserordentlicher Grossartigkeit und Schönheit, übrigens noch „von gothischer Art" und „unter dem Einfluss A. Dürers" entstanden sein*).

*) A. Raczynski: *Les arts en Portugal*, von S. 365 an.

Viertes Buch.

Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufen in's XVIII.

Vorbemerkung.

§. 266. Die Kunst des XVII. Jahrhunderts ist eins der herrlichsten Zeugnisse für die Macht und Unabhängigkeit des Geistes gegenüber den äussern Schicksalen der Völker. Der öffentliche Zustand war, verglichen mit demjenigen zu Anfang des vorhergehenden Jahrhunderts, fast überall gedrückt und eingeengt; auf den Ueberresten zahlloser Independenzen hatte der lastende Bau des regelmässigen modernen Staatslebens begonnen; drei der wichtigsten Kunstländer, Spanien, Belgien und Neapel standen unter einer Regierung, welche wie mit Absicht dem Verderben in die Hände arbeitete; auch der Rest von Italien unterlag bereits der politischen Versumpfung. Gleich als wäre die bildende Kunst ein tröstender Ersatz, ein Asyl der Geister bei äusserlich gesunkenen Zuständen, entfaltet sie sich hier zu einer reichen, gewaltigen Nachblüthe, während von den aufstrebenden Staaten jener Zeit Frankreich nur eine Malerschule zweiten Ranges hervorbringt, England die Malerei durch die dramatische Poesie — freilich die grösste der

neuern Zeit — ersetzt, und bloss das einzige Holland mitten unter Kämpfen aller Art einen hohen äussern Blüthezustand mit einer eigenthümlichen Kunstvollendung verbindet.

Bei näherer Betrachtung findet sich, dass die grossen geistigen Krisen des Reformationszeitalters diese jetzige Stellung der Kunst vorzüglich bedingten. Ueberall wo dieselben in bedeutenderm Maasse geherrscht hatten, war neben der Erschütterung auch eine grosse Befruchtung zurückgeblieben; zahlreiche geistige Gebiete wurden neu aufgethan und angebaut; eine Fülle neuer Bestrebungen im Wissen und im Leben waren im Entstehen oder schon in der Blüthe. Man hatte in der ausserordentlich gesteigerten Mittheilung durch die Schrift, in der Literatur, ein Medium des Gedankens gebrauchen gelernt, welches auch für das Höchste, was die Zeit bewegte, genügen konnte. Nach dieser Seite hin strömten nun die Kräfte, welche früher die Kunst theils ausgeübt, theils als Ergänzung des Lebens von den Ausübenden verlangt hatten, indess die scharfe Verstandesrichtung der Zeit auch der noch in Uebung gebliebenen Kunst die rechte Lust des Schaffens verkümmerte. Für Deutschland kam ausserdem der provisorische Zustand der äussern Spannung hinzu, welcher bald in den grossen letzten Entscheidungskrieg überging, den Europa auf deutschem Boden ausfocht. Was aber die Kunst bei jenen Umständen noch immer werden konnte, zeigt auf glänzende Weise das kleine Holland. Hier, wo der Protestantismus in seiner schärfsten Form zur Macht gelangt war, wo mitten in den Gefahren eines äusserlich gewährlosen Zustandes der Geist der neuen Zeit in Forschen, Wagen und Wissen einen Sieg nach dem andern errang, hier entstand eine Blüthe der Malerei, welche man den grössten Leistungen dieses Jahrhunderts immer als ein mit besonderer Waage zu wägendes Ganzes zur Seite stellen muss. Diese Malerei giebt eine unmittelbare Wirklichkeit, wie sie der scharfe Verstand verlangt, aber sie

zeigt auch, wie viel innere Schöpferkraft zu Grunde liegen muss, um auch nur das Unmittelbare auf die rechte Weise zu fassen, um den Geist in der Natur zu deuten und künstlerisch festzuhalten.

Nicht minder bedeutsam spiegelt sich in der Kunst der streng katholisch gebliebenen Länder ein neuer, machtvoller Impuls der Zeit. Im Innern des Katholicismus selbst war eine neue Gründung, ein Zurückgehen auf das Ursprüngliche, eine neue religiöse Begeisterung entstanden, welche nun auch der Kunst einen frischen Inhalt und mit demselben einen formellen Umschwung gab, da die Darstellungsweise der Manieristen den neuen Intentionen auf einmal nicht mehr zu entsprechen vermochte. Auch scheinbar unabhängige künstlerische Antriebe empfangen von dieser kirchlichen Restauration aus ihre Richtung und Form. Es ging nämlich durch den in heftigen Kämpfen erneuerten Katholicismus ein Strom leidenschaftlicher Gewalt*); neue Heilige, Wunder, Feste und Orden konnten sammt aller Pracht des Cultus der überquellenden Devotion kaum genügen; als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die ekstatische Verzückung, wie man sie den Heiligen zuschrieb und wie man sich — bald in religiöser Begeisterung bald in trübem Fanatismus — derselben zu nähern suchte, ohne desshalb sich mit dem reichen Weltleben und seinem Genuss zu verfeinden. Suchen wir die Wirkungen dieses Zustandes in der Malerei auf, so ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit, deutlich zu den Sinnen und zum Gemüth zu sprechen, Allen verständlich zu sein, unmittelbar zu ergreifen und hinzureissen. So war von vorn herein ein gewisses Maass von Naturalismus gegeben, auch wenn die Kunst von sich aus weniger dahin geneigt hätte. Allerdings wandte man sich zugleich mit erneutem Eifer auf das Studium der grossen Meister des XVI. Jahrhunderts;

*) Vgl. die treffliche Darstellung dieser Verhältnisse in Ranke's Päpsten, Bd. I, S. 492 u. ff.

allein mit Ausnahme einzelner Künstler der Schule von Bologna, welche einen allseitigern Eclectismus durchführten, kam man fast durchgängig auf Tizian und seine Nachfolger zurück, bei welchen man den Naturalismus schon in edelster Weise vorgebildet fand. Dass dabei die höhere, reinere Durchführung des künstlerischen Gedankens zurückstehen musste, war nicht zu vermeiden; eine Kunst, welcher es vor Allem um active und passive Leidenschaft zu thun war, konnte weder mit Raphaels Weisheit und Mässigung componiren, noch das edle Gleichgewicht seiner Behandlung festhalten, noch den einzelnen Charakteren seine ideale Grösse und Allgemeingültigkeit verleihen. Vom Naturalismus, von der Unmittelbarkeit aus musste sie zu ihren höchsten Triumphen wie zu ihren widrigsten Abwegen gelangen. — Eine zweite Eigenschaft dieser Kunst ist die mächtige Ausbildung des Colorites, welches als der gleichsam musikalische Theil des Gemäldes recht eigentlich dem Gebiet der Stimmung, also einem künstlerischen Hauptzwecke dieser Periode entspricht. Ausschliesslicher als irgend eine andere, ist diess eine Zeit der grossen Coloristen gewesen, und so viel dieselbe auch hierin den Venetianern verdankt, so erscheint sie doch wiederum unabhängig durch ihre besondere Absicht. Wenn bei Tizian die Farbe einen erhöhten idealen Zustand ausdrücken hilft, so ist sie hier gleichsam in den Kampf der Affekte mit hineingezogen. — Dieser äussern Elemente der Darstellung musste sich der damalige Künstler vollkommen bemächtigt haben, um dem eigentlichen Ziel seiner Epoche irgendwie nahe zu kommen, und so findet sich in diesem XVII. Jahrhundert eine Fülle freier Meisterschaft, welche die unwahre Bravour der untergeordneten Künstler reichlich gut zu machen im Stande ist.

Wer nun aber behaupten wollte, diese ganze Kunstepoche sei in der äussern Meisterschaft, in einem theils akademischen, theils naturalistischen Streben aufgegangen ohne zu einem höhern realen Inhalt zu gelangen, sie biete

nur das Bild eines gedankenlosen, hohlen Treibens dar, der müsste für den Pulsschlag der Zeit welcher in den verschiedenen Kunstepochen lebt, und für die Poesie, sobald sie sich etwas fremdartiger Zungen bedient, kein Verständniss mehr haben. Es ist schon irrig genug, z. B. das Colorit bei Rembrandt oder Murillo für eine äusserliche, rein technische Errungenschaft zu halten, während es bereits eine Aeusserung freier Poesie ist, zu welcher das blosse handfertige Talent nicht gelangt. Noch unbilliger aber wäre es, das Grosse und Neue in Erfindung, Auffassung und Darstellung, zu verkennen, auf dessen reiche Fülle wir mit einigen Worten aufmerksam machen müssen.

Es ist wahr, das XVII. Jahrhundert hat die höchsten Idealgestalten mit ungleich geringerm Glücke behandelt als die raphaelische Zeit; Christus und Maria haben wohl etwas Kaltes, Gesuchtes oder auch etwas naturalistisch Unreines; auch hat man desshalb dieser Kunst die Frömmigkeit abgesprochen. Aber der religiöse Ausdruck, welcher bei dem anzubetenden Objekt nicht mehr gelingen will, ist mit aller Macht und Tiefe auf das anbetende Subjekt übergegangen, und keine Epoche hat so viele und vorzügliche Bilder des schwärmerischen Glaubens, der christlichen Liebe, der Inbrunst, der Andacht, der Verzückung geschaffen als diese; ja auch die Madonna wird unbeschreiblich gross und wunderbar, sobald sie nicht als Gegenstand der Andacht, sondern selber als andächtig geschildert ist, wie z. B. in mehrern berühmten Bildern Murillo's. Und diess Alles sollte ohne subjektive, innerliche Theilnahme des Künstlers, als blosses malerisches Problem zu Stande gekommen sein? Weder die Künstlergeschichte noch die Zeitgeschichte überhaupt berechtigt im Geringsten zu dieser Annahme. Wer an der Echtheit der Gesinnung in Domenichino und Murillo zweifelt*) dem muss auch das Höchste in Calde-

*) Man sehe sich mit Vorwürfen dieser Art etwas vor. Einer der wenigen Künstler, welche geradezu des Atheismus beschuldigt werden,

ron's „Magus" und im „standhaften Prinzen" als Lüge gelten. Man braucht indess den Süden nur etwas zu kennen um selbst bei einem Maler wie Ribera, welcher mit Gift und Dolch umging, die innere Theilnahme an seinen Andachtsgegenständen für möglich und wahrscheinlich zu halten. Dass besonders in der spanischen Schule diese Richtung oft in mönchischen Fanatismus übergeht, ist gerade ein Beweis für die innere Wahrhaftigkeit; dass sie auch sonst wohl absichtlich und ermüdend wird, liegt an der Unvollkommenheit menschlicher Dinge; dass sie aber an sich weniger Andacht errege als z. B. die Werke Fiesole's, ist für das Gefühl des Südländers wenigstens bestimmt irrig.

Dieselbe Leidenschaft, mit welcher der religiöse Ausdruck bis auf die höchste Spitze gesteigert wird, drückt sich nun auch in der grossen dramatischen Lebendigkeit der Composition aus. Freilich fehlt auch in dieser wie in jeder andern Beziehung der kirchlichen wie der profanen Malerei das rechte Maass, welches den Werken Raphaels innewohnt; die Anordnung im Raume wird (mit Ausnahme der bolognesischen Schule) oft sehr obenhin behandelt; die Gruppirung, welche in der raphaelischen Zeit noch einen schön gemässigten Nachklang architektonischer Strenge hatte, geräth jetzt oft in Disharmonie und Verwilderung hinein. Wohl aber wird man in der ergreifenden Culmination all dieser feurig bewegten Charaktere zu einem mächtigen Moment eine innere Verwandtschaft mit Shakspeare und Calderon zu erkennen haben. Wenn über dem Ungestüm des Malers auch manche feinere geistige Bezüge aufgegeben und die mehr auf die äussere Wirkung berechneten vorgezogen werden, so ist diese Zeit dafür von allem

ist — Pietro Perugino. Wir haben auf diese sehr bestimmte Aussage Vasari's kein weiteres Gewicht gelegt, da der Autor überhaupt einen gewissen Widerwillen gegen Pietro blicken lässt; allein die Gegenüberstellung der umbrischen Schule und der Malerei des XVII. Jahrhunderts in Beziehung auf Frömmigkeit mag man immerhin aufgeben.

Mattherzigen und weichlich Passiven freier als irgend eine andere. In allen irgend bedeutenden Schöpfungen derselben drückt sich eine imposante Energie des Daseins, eine freie Kraftfülle aus, deren Uebertreibungen man gerne übersieht. Das göttlich Reine und Grosse, wodurch die Kunstwerke der raphaelischen Zeit den Beschauer über die Erdenschranken emporheben, ist in den Gestalten des XVII. Jahrhunderts nicht mehr zu finden; aber sie gemahnen immer noch an ein kräftiges Heroengeschlecht im Vollgenusse seiner Existenz.

Leider dauert auch diese Blüthe nicht viel länger, als der Kampf der geistigen Mächte, welcher sie hervorgerufen; in Italien und Belgien beginnt das Absterben schon seit der Mitte des Jahrhunderts, in Spanien gegen Ende desselben. Wie inzwischen die französische Schule als neuer, von gelehrter Gärtnerhand gepfropfter Sprössling hineinwuchs, um bald derselben Entartung anheimzufallen, wie endlich auch die holländische Genremalerei nebst ihren Nebengattungen in conventionelle Fläche versank, wird unten im Einzelnen anzudeuten sein. Das XVIII. Jahrhundert bietet neben allgemeiner Entartung nur eine Reihe zerstreuter Versuche, durch theilweise Rückkehr zu einem der damals anerkannten frühern Höhenpunkte einen neuen Erfolg zu erringen, bis endlich weltumgestaltende Schicksale auch die Malerei mit in die Krisis aller Dinge hineinzogen.

Schliesslich müssen wir hervorheben, dass das XVII. Jahrhundert die Glanzepoche der Landschaftmalerei ist. Auch hier offenbart sich das Streben, Stimmungen hervorzurufen, welches in der Historienmalerei so mächtig in den Vordergrund tritt, und zwar in siegreicher Verbindung mit dem in der Zeit liegenden hohen Naturalismus, der das Unmittelbare und Wirkliche nicht bloss als einzelne Erscheinung, sondern als Theil des Weltganzen darzustellen sucht. Dass die Landschaft von Anfang an ihr höchstes Ziel, die freie Composition, verfolgte und dass die Vedute daneben

nur eine geringe Stelle einnimmt, ist wiederum eins der edelsten Zeugnisse für die künstlerische Grösse dieser Zeit.

Es ist aus dem XVII. Jahrhundert unermesslich Vieles erhalten; die Production war zu einer Massenhaftigkeit gelangt, welche sie vielleicht zu keiner andern Zeit erreicht hat. Die Sicherheit und Gleichartigkeit der Bestellungen, mochten sie nun von geistlichen Corporationen, von Fürsten oder von Grossen ausgehen, hat zu der ganzen Eigenthümlichkeit des Styles viel beigetragen. Dass diese Bestellungen so zahlreich sein konnten, hat einen gewiss wesentlichen Grund in den verhältnissmässig niedrigen Preisen, welche der Künstler bei der Leichtigkeit seines Schaffens zu stellen vermochte. Diese aber hängt wesentlich mit der Art der damaligen Kunstbildung zusammen. Die meisten Maler dieser Zeit hatten schon im Jünglingsalter, ja als Knaben die schwierigsten Studien des Zeichnens wie des Malens überwunden; Wissen und Weltbildung fanden sich, soviel sie davon bedurften, von selbst (und bisweilen in hohem Grade) hinzu, ohne dass man durch zehnjährige Gymnasialcurse dafür gesorgt hätte. Die Jahre der frischesten Kraft gingen auf diese Weise nicht erst im Lernen dahin, sondern in freier, reicher Schöpfung; Ruhm und Erwerb begannen frühe, während zugleich die grosse Concurrenz mässige Ansprüche gebot. Dass einzelne weltberühmte Maler (und zwar nicht immer die bessern) auch sehr hohe Preise erhielten, war Ehrensache oder Privatliebhaberei der Besteller, welche ausser dem innern Werthe auch den Namen des Künstlers verlangten; bei manchen Holländern bedingte überdiess schon die höchst sorgfältige Ausführung eine hohe Bezahlung. Diess gleicht sich aber aus durch die unverhältnissmässig geringe Belohnung anderer Meister, wie denn z. B. Domenichino für seine Communion, des heil. Hieronymus bloss fünfzig Scudi, Annibale Caracci für die Galerie des Palastes Farnese bloss 500 Scudi erhielt, und auch die mittlern Preise, selbst wenn man z. B. Rubens auf dem Gipfel seines Ruhmes als Norm annimmt

bleiben immer sehr niedrig. Er liess sich allerdings, wie es heisst, hundert Gulden für jeden Arbeitstag bezahlen, allein er vollendete auch z. B. das grosse Altarwerk zu S. Jan in Mecheln — mit Hülfe seiner Schüler — in achtzehn Tagen. Jeder berühmte Künstler unserer Tage würde für eine Arbeit wie die letztgenannte mindestens das Dreifache — den veränderten Geldwerth mit berechnet — verlangen müssen. Wir wollen hiemit keinesweges die Kunstverhältnisse auf ein Rechenexempel zurückführen, ebensowenig aber eine ganz wichtige Seite derselben ohne Grund übergehen.

Das collegialische Leben der Künstler war im Ganzen trotz mannigfacher corporativer Bande nicht erfreulich, am wenigsten im Süden, wo Neid und Hochmuth zu den scheusslichsten Intriguen und zahlreichen Mordthaten oder Mordversuchen führten. Wie in der Manieristenzeit des XVI. Jahrhunderts suchte man einander durch eine wahrhaft freche Schnellmalerei zu verdrängen, welche auch in dieser Periode der äussere Anlass zum Verderb der Kunst gewesen ist.

Erster Abschnitt.

Historienmalerei.

Erstes Capitel.

Italienische Eklektiker.

§. 267. Die nächste Einwirkung der kirchlichen Restauration auf eine neue Belebung der Kunst von innen heraus musste sich in Italien äussern. Gleichzeitig mit den grössten Siegen des Katholicismus, schon in den letzten Jahrzehnden des XVI. Jahrhunderts beginnt die frische Entwikkelung in mehrern Centralpunkten der italienischen Malerei.

Man benennt den grössten Theil der Künstler dieser Zeit, am Ende des XVI. und in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker (Auswähler), insofern sie nämlich aus den Werken der einzelnen grossen Meister ihre vorzüglichsten Eigenschaften herauszuziehen und zu einem Ganzen zu vereinigen suchten (ohne dabei jedoch das Studium der Natur aus den Augen zu setzen). Natürlich liegt in dieser eklektischen Richtung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, ein grosser Missverstand der eigentlichen künstlerischen Conception und Ausübung, indem jene älteren Meister gerade in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten gross waren, und

innerlich Verschiedenartiges zu vereinen, schon an sich ein Widerspruch ist. Wäre diese Theorie wirklich in der Praxis streng festgehalten worden, so brauchten wir mit diesen Künslern nicht vielen Raum zu verlieren. Glücklicher Weise verhielt es sich anders.

Diesen Eklektikern gegenüber und in Opposition mit ihnen, bildete sich eine andere Richtung, die ihre Aufgaben selbständig und verschieden von der Weise jener grossen älteren Künstler zu lösen suchte, und dieser Lösung zunächst in der Nachbildung der unmittelbaren, oft gemeinen, rohen Natur, frappant und selbst grell aufgefasst, zu genügen glaubte. Man benennt die Künstler dieser Richtung gewöhnlich als die Naturalisten. Beide Richtungen traten indess nicht ohne gegenseitigen Einfluss, namentlich nicht ohne Einfluss der Naturalisten auf die Eklektiker, ins Leben, und es sind die Künstler der einen Richtung nicht immer mit vollkommener Bestimmtheit von denen der andren zu sondern.

§. 268. Die bedeutendste unter den eklektischen Schulen ist diejenige, welche zu Bologna, durch die Familie der Caracci gegründet ward. Der eigentliche Stifter dieser Schule ist Lodovico Caracci (geb. 1555, gest. 1619), ein Schüler des Prospero Fontana und nachmals des Tintoretto in Venedig. Seine Jugend verbrachte dieser Künstler in sehr anhaltenden und strengen Studien, welche der Kunstweise jener Zeit fremd geworden waren und ihm mannigfachen Spott und Verachtung zuzogen. Um so deutlicher fühlte er es, wie wünschenswerth eine Reform, wie nöthig es sei, statt der fessellosen Willkür jener Manieristen Regeln und verständige Grundsätze in die Kunst einzuführen. Da er jedoch bei einem solchen Vorhaben einen förmlichen Krieg gegen die Uebermacht jener verwilderten Zunft beginnen musste, so sah er sich zuvörderst nach kräftiger Unterstützung um. Er fand dieselbe in der Person seiner beiden Neffen, des Agostino und Annibale Ca-

racci (Agost. 1558—1601; Annib. 1560—1609). Beide waren Söhne eines Schneiders, Agostino war zum Goldschmied bestimmt, Annibale zu dem Gewerbe des Vaters; Lodovico erkannte das hervorstechende Talent der beiden jungen Menschen für die Malerei und unterzog sich ihrer künstlerischen Ausbildung.

In Gemeinschaft mit ihnen eröffnete er sodann zu Bologna eine Kunstakademie, welche den Namen der Incamminati (Wandrer) führte; sie versahen dieselbe mit den zum Studium nöthigen Mitteln; mit Gypsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen, sorgten für zweckmässiges Zeichnen und Malen nach dem Nackten, für Unterricht in den theoretischen Fächern der Perspektive, Anatomie u. s. w. und leiteten ihre Schüler mit Klugheit und Liebe, während diese mannigfach von dem Hochmuth der älteren Meister zu leiden gehabt hatten. Trotz des Widerspruchs von Seiten der letzteren wurde die Schule des Caracci von Tage zu Tage mehr besucht. und es währte nicht lange, so mussten die übrigen Kunstschulen der Stadt geschlossen werden.

Naturbeobachtung und Nachahmung der grossen Meister waren die Grundsätze dieser Schule. Letztere geschah so, dass sie entweder die einzelnen Vorzüge jener Meister in Einen Gesammtvorzug zu verschmelzen suchten, oder (auf etwas rohere Weise) dass sie die einzelnen Figuren ihrer Gemälde, je nach deren besonderem Charakter, in der Weise des einen oder des anderen Meisters malten. Es giebt ein Sonett vom Agostino Caracci, in welchem er den Grundsatz der Schule dahin ausspricht: dass man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Tizian, die Grossartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (sovrano) Styl des Coreggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig (sic!) von der Grazie des Parmigianino — und dass man das Alles übrigens schon in den Werken des Niccolò dell'

Abate vereinigt finde. Diess zusammengesetzte Ideal, über dessen Unmöglichkeit wir uns schon oben aussprachen, bezeichnet nun allerdings bloss ein Uebergangsstadium in der Geschichte der Caracci und ihrer Schule. In den Zeiten derjenigen Wirksamkeit, welche ihren Namen unsterblich gemacht hat, hatte sich dieses eklektische Bestreben bedeutend abgeklärt; jetzt bedurften sie weder des Tibaldi bei der Wohlanständigkeit, noch des Primaticcio für die Erfindung, noch des Parmigianino beim Punkt der Grazie; sie waren zu einer selbständigen Männlichkeit durchgedrungen. Auch die Nachahmung der grossen Meister ist, wo sie sich kenntlich macht, keine äusserliche, seelenlose, kein Plagiat einzelner Züge mehr, sondern sie beschränkt sich auf eine künstlerisch durchgearbeitete Aneignung des Höchsten und hat oft mehr die Physiognomie des blossen Wetteifers. Oft blieb von dem ursprünglichen Eklekticismus eine gewisse Kälte, Befangenheit und Absichtlichkeit zurück, welche den Beschauer abstösst, etwas Akademisch-bewusstes, was den Eindruck des Gemachten hervorbringt; allein dieser Tadel mildert sich, wenn man die Schwierigkeit erwägt, etwas Neues an die Stelle der manieristischen Verwüstung zu setzen, und wenn man den diesen Künstler eigenen Impuls sich Bahn brechen sieht durch die Nachahmung hindurch. Sic hatten ein wahres und grosses Gefühl für die Darstellung erhöhter Lebenszustände; mit unglaublicher Energie errangen sie sich allmälig eine bedeutende, wenn auch noch nicht vollständige Harmonie des entsprechenden Styles. Auch in ihnen lebte der kühne Naturalismus des Jahrhunderts, nur durch die grossen Vorbilder der Antike und der raphaelischen Zeit gemässigt und eingeschüchtert.

Lodovico Caracci hat im Allgemeinen mehr das Verdienst eines Lehrers als bedeutender selbständiger Lei-
1. stungen in der Kunst. Bologna, vornehmlich die Pinakothek, zählt die grösste Anzahl seiner Gemälde, unter denen in der Gesammt-Composition selten etwas Anziehendes und Würdiges gefunden wird; man muss dass Tüchtige mehr

im Einzelnen aufsuchen. Zu den trefflichsten unter den Bildern der Pinakothek gehört eine Madonna in einer Engelglorie, auf dem Monde stehend, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten (aus der Kirche S. M. degli Scalzi); hier ist die Madonna und auch das Kind mit einer eignen Anmuth und mit glücklicher Nachahmung des coreggio'schen Helldunkels gemalt. Sodann eine Geburt Johannis des Täufers mit manchen anziehend naiven Partieen. — Im Kloster
S. Michele in Bosco zu Bologna malte er mit seinen Schü- 2.
lern Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict und der heil. Cäcilia, welche im Einzelnen ebenfalls manches Schöne, selbst grossartig Anmuthvolle haben*.) — Eine Speisung
der Fünftausende, im Berliner Museum, ist in der geistigen 3.
Fassung des Momentes unbedeutend. Wir bemerken, dass schon mit Lodovico die Vorliebe für das Pathos des Schmerzes beginnt, von welcher in der Folge die vielen Eccehomo's und leidenden Marien der bolognesischen Schule
ausgegangen sind. Eine grosse, ergreifende Pietà, von 4.
furchtbarem aber rein innerlichem Schmerzensausdruck, in
der Galerie Corsini zu Rom; ein colossales Eccehomo, von 5.
mildem und schönem Ausdruck, nur nicht mächtig genug, in
der Galerie Doria. — Mehrere Bilder im Louvre, z. B. eine 6.
Madonna, eine Anbetung des Kindes, u. a. lassen in Charakteren und Beleuchtung das Studium Coreggio's erkennen.

Agostino Caracci hat im Ganzen weniger gemalt. Er war ein Mann von gelehrter Bildung und leitete den theoretischen Unterricht in der Akademie. Er ist vornehmlich als Kupferstecher berühmt. Unter seinen seltenen Gemälden, welche durch Feinheit der Behandlung überraschen,
ist das Bedeutendste in der Pinakothek von Bologna: der 7.
heil. Hieronymus, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, (aus der Karthäuserkirche zu Bologna); ein Bild,

*) *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dip. dal famoso Lodovico Caracci e da altri maestri usciti della sua scuola; descr. del Sig. Malvasia. Bologna* 1694.

dem man zwar, wie allem Grossen der Zeit, die Absichtlichkeit der Composition ansieht, das übrigens jedoch in trefflicher Charakteristik durchgeführt ist und in der Aus-
8. führung des Einzelnen viel Gutes enthält. — Im Louvre, unter dem Namen des Annibale, Hercules als Kind, die Schlangen erwürgend, von sehr energischem Motiv.

Annibale Caracci ist bei Weitem der bedeutendste in dieser Familie. In seinen früheren Werken zeigt sich, in Folge seiner Studien im oberen Italien, vornehmlich Nachahmung des Coreggio, dann des Paolo Veronese; bei seinem Aufenthalt in Rom entwickelte sich dagegen, unter dem Einfluss der Werke Raphaels und Michelangelo's, sein eigener machtvoller Styl, in welchem die Elemente der grossen Meister und der Antike, wie Er sie verstand, zu einem neuen Ganzen vereinigt sind. Annibale spricht nicht immer an; seine Formen haben oft etwas Allgemeines, Unindividuelles, und ermangeln der naiven Begeisterung für den Gegenstand; eingedenk der kaum überwundenen Verwilderung, scheint er sich oft vor der eigenen subjektiven Wärme gescheut zu haben. Nur ist der Beschauer nicht immer gerecht genug, den grossen Künstler anzuerkennen, welcher trotzdem noch oft genug ein gewaltiges Leben darzustellen vermag und — in Fällen wo sein Natursinn hervortreten darf, die glücklichste Kraft und Frische entfaltet. —
9. In der Pinakothek von Bologna sieht man eins seiner Gemälde (aus der Kirche S. Giorgio) in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Coreggio, Johannes der Evangelist in der Manier des Tizian und die heil. Katharina in der Manier des Parmigianino gemalt sind. —
10. Aehnliche Motive enthält ein grosses Gemälde des heiligen Rochus, welcher Almosen austheilt, in der Dresdner Galerie, eins seiner berühmtesten Werke. — Sehr liebenswürdig und frei erscheint Annibale in kleineren Compositionen, namentlich in Madonnen und heiligen Familien. Ein
11. sehr anmuthiges Bild der Art in der Tribune zu Florenz;

ein andres im Museum von Berlin. Ein dem letztern ähn- 12.
liches im Louvre, wo sich ausserdem eine grosse Anzahl 13.
von Bildern aus den verschiedensten Zeiten des Künstlers befindet. — Höchst ausgezeichnet ist eine Pietà, die er 14.
mehrfach wiederholt hat: der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und zwei klagende Engelknaben. Das Bild ist trefflich componirt und namentlich trägt die Maria etwas von der freieren Würde der Meister vom Anfange des Jahrhunderts; ein sehr schönes Exemplar dieses Bildes ist in der Galerie Borghese zu Rom; ein andres im Museum von 15.
Neapel. — Auch das berühmte Bild der „drei Marien", d. h. eine Pietà mit zwei andern heiligen Frauen in Castle 16.
Howard, ist in dem Ausdruck des Schmerzes tief und von einem edeln Pathos. — Als Annibale's Hauptwerk bezeichnet man gewöhnlich den grossen Cyclus der Frescomale- 17.
reien, welche er im Palast Farnese zu Rom, besonders in der sogenannten Galerie dieses Palastes ausgeführt hat, und in welchem Gegenstände der alten Mythologie dargestellt sind*). Und in der That sind diese Werke vor Allen bezeichnend für den Standpunkt der Schule. Von künstlerischer Seite aus sind sie der höchsten Bewunderung werth; schon die Technik des Fresco hat kein vollendeteres Vorbild aufzuweisen; die Vertheilung an dem Gewölbe des grossen Saales wird nur von der Decke der sixtinischen Kapelle (freilich in einer ganz andern Art) übertroffen, deren nackte Ausfüllungsfiguren, als belebte architektonische Kräfte, hier in freier Weise nachgeahmt sind; die Zeichnung ist überaus meisterhaft, im Nackten wie in der Gewandung; Modellirung, Farbe und Helldunkel sind innerhalb der Grenzen dieser Gattung vollkommen zu nennen. Aber, abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raphaels und Michelangelo's bemerkt, so vermisst man vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche

*) Mehrfach gest., am Wichtigsten: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Caraccio coloribus expressae a Petro Aquila del. inc. Romae.*

Lust, die doch vor Allem in den Gegenständen der Art erfordert wird. Wenn z. B. in der Galathea die u. a. in dem Cyclus dieser Darstellungen vorkömmt, der Composition und Geberde nach zu urtheilen, ein Bild der kühnsten Sinnlichkeit beabsichtigt war, so ist dieselbe im Ausdruck gleichgültig und langweilig. — Dasselbe gilt auch von andren mythischen Darstellungen Annibale's, in denen zum
18. Theil (wie in seiner berühmten Bacchantin in der Tribune zu Florenz und im Museum von Neapel) die meisterlichste Behandlung des Colorits gefunden wird. Die Malereien im Palast Farnese sind übrigens auch Annibale's letztes bedeutendes Werk. Der Geiz, mit welchem er bezahlt ward, erregte seinen Verdruss und wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit, die sodann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, welche er von den dortigen Malern auszustehen hatte, zerstört wurde. Er starb bald nach seiner Rückkehr in Rom.

Ausser seinen Arbeiten im Fache der Historienmalerei ist Annibale auch als einer der ersten zu nennen, welche die Landschaftsmalerei als eine selbständige Gattung behandelten. In ihm und seinen Schulgenossen traf der Einfluss der Niederländer und Venetianer, des Paul Bril und des Tizian zusammen, und sie bildeten wiederum die Grundlage für Poussin und Claude Lorrain. Oft hält selbst in Annibale's Historienbildern die Landschaft den Figuren das
19. Gleichgewicht, wie z. B. in mehrern Bildern des Louvre. Allerdings fehlt seinen Landschaften zumeist noch den anziehende Reiz späterer Werke und ebenso die Farbengluth Tizians; bei einem sehr regen Gefühl für grosse und schöne Linien, für stylgemässe Anwendung der Architektur tragen sie doch mehr das Gepräge geistreicher Decorationen. Meh-
20. rere der Art befinden sich in der Galerie Doria zu Rom;
21. ein sehr vorzügliches Bild, von höchst energischer Wirkung und poetischer Composition, im Museum von Berlin. Zwei
22. schöne Landschaften in der Nationalgalerie zu London;

zwei andere, wovon die eine noch unmittelbar an Paul Bril 23.
erinnert, in Castle Howard.

Auch Genrebilder sind von Annibale vorhanden. Der „gierige Esser" im Palast Colonna zu Rom und ein Bild 24.
in den Uffizien (ein Mensch, der sich lachend von einem 25.
Affen das Ungeziefer ablesen lässt) gestatten einen interessanten Schluss auf die heitere Derbheit, deren der Künstler fähig war.

Aus der Schule der Caracci ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen, die sich in verschiedenartiger Eigenthümlichkeit ausgebildet und zum Theil die Meister selbst übertroffen haben. Die vorzüglichsten und berühmtesten sind folgende:

§. 269. Domenico Zampieri, genannt: Dominichino (1591—1641)*). Ein Künstler, in dessen Werken zuweilen, wie bei keinem Meister der Zeit, dieselbe reine Naivetät und freie schöne Auffassung der Natur auftaucht, welche den Zeitgenossen Raphaels eigen war. Auch er vermochte sich im Ganzen und Wesentlichen nicht über die hemmenden Regeln seiner Schule zu erheben, und um so weniger, als ihm nicht eine sonderlich reiche Phantasie gegeben zu sein schien. Mannigfach hat er vorhandene Compositionen benutzt, wie namentlich sein berühmtes Gemälde 1.
der Communion des heil. Hieronymus (gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom) eine Nachahmung von dem erwähnten Gemälde des Agostino Caracci ist; doch ist diese Nachahmung nicht ängstlich und in den einzelnen Köpfen der dargestellten Personen spricht sich eine schöne Individualität aus. Nur selten gelingen ihm höhere, begeisterte Zustände der idealen Welt vollkommen rein und gross; von dieser Art sind die vier Evangelisten in den Pendentifs der 2.
Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom, wunderbare Compositionen, von welchen die Gruppe des Johannes mit

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Dominichino.*

den ihn umgebenden Liebesengeln zum Grössten und Herrlichsten in dieser Gattung gehört. In andern historischen Bildern ist Dominichino oft kalt und absichtlich, wenigstens in Betreff des Hauptvorganges; dagegen sind insgemein die Nebenpersonen des zuschauenden Volkes, die nur einen geringeren Grad der Theilnahme an diesen Darstellungen zu äussern haben, von grosser Anmuth und einer edleren Schönheit. Ein auffallendes Beispiel dieser Art sind die
3. Fresken aus dem Leben der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Luigi zu Rom; hier ist z. B. nicht die heilige Cäcilia, welche von einem Balcon herunter ihre Habe verschenkt, die Hauptsache, sondern vielmehr die meisterhafte Gruppe der unten empfangenden Armen in ihren theils rührenden, theils komischen Geberden des Vorzeigens, Streitens, Anprobirens, Herandrängens u. s. w.; ebenso sind beim Tode der Heiligen die Umstehenden in Bewunderung und Klage unübertrefflich; dass ein kleines Mädchen voll innern Grauens, aber mit gläubig gefaltenen Händchen auf die Enthauptete hinblickt, während ein kleiner Knabe sich schreiend an der Hand seiner Mutter sträubt, lässt den feinen Beobachter des Lebens erkennen. — Aehnlich verhält es sich mit dem
4. Frescobild der Geisselung des heil. Andreas in einer Kapelle (S. Andrea) nächst S. Gregorio in monte Celio zu Rom; auch hier ist die von den Schergen zurückgedrängte
5. Frauengruppe von grösstem Werthe. — Die schönsten Werke sieht man zu Fano in einer Kapelle (Nolfi) des Doms, wo Dominichino Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau al fresco malte; diese haben zwar bei einem im Chor der Kirche ausgebrochenen Brande durch den Rauch und durch eine ungeschickte neuere Restauration gelitten, doch lässt sich hier (vornehmlich in dem am Besten erhaltenen Bilde, welches den Besuch der Maria bei der Elisabeth vorstellt) noch deutlich ein so durchgehender Schönheitssinn, eine solche Reinheit, Klarheit und Milde erkennen, wie vielleicht in keinem andern seiner Werke. — In den Fresken, welche

Dominichino zu Grottaferrata*), bei Frascati, gemalt hat (Ge- 6.
schichten des heil. Nilus), in den historischen Scenen an
dem Gewölbe der Tribune von S. Andrea della Valle zu Rom 7.
etc. werden wenigstens im Einzelnen mannigfache Schönheiten bemerkbar, zugleich aber auch die oben gerügten Mängel. — Die Auswahl seiner grossen Altargemälde, welche sich in der Pinakothek zu Bologna befindet, enthält 8.
fast nur theatralische Schaustellungen. — Die Marter des 9.
heil. Sebastian, in S. M. degli Angeli zu Rom, ist im Moment unklar und liegt schon dem Inhalt nach ganz ausserhalb der Sphäre des Künstlers. Leider nehmen in dieser Zeit die Marterbilder, mit welchen die raphaelische Epoche so sparsam war, wieder sehr überhand; Maler und Besteller suchten und wollten Affekt und Leidenschaft, wozu gerade diese Gattung den reichsten Anlass gab.

Ein andres von Dominichino's trefflichsten Bildern, ein
Oelgemälde, befindet sich in der Galerie Borghese zu Rom 10.
und stellt die Diana mit ihren Nymphen dar, welche ein Wettschiessen halten und von denen einige sich baden: eine sehr liebliche Composition, in eigenthümlich reinen Linien und mit trefflich charaktervollen Bewegungen durchgeführt; doch ist auch hier wiederum der Ausdruck der Gesichter nicht mehr in reiner Naivetät gehalten. (Diesem
sehr nahe stehend: die Entdeckung von Calisto's Schwan- 11.
gerschaft, in der Bridgewater Galerie zu London.)

Ein schönes, naives Bild des Meisters, der Schutz- 12.
engel, der einen derben, köstlichen Knaben vor dem Satan schützt, findet sich in den Studj zu Neapel. — Die durch den Müller'schen (nicht ganz charaktertreuen) Stich so be-
kannt gewordene Halbfigur des Evangelisten Johannes, 13.
welcher in der Begeisterung emporblickt, ist gegenwärtig in der Sammlung des Fürsten Narischkin zu Petersburg;
ein anderes, nicht minder vorzügliches Original in Castle 14.

*) *Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae* 1762.

15. Howard. — Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.
ein schöner, an venetianische Weise erinnernder S. Sebastian, dem heilige Frauen die Wunden salben.

Dominichino ward ebenso wie Annibale Caracci nach Neapel berufen, und ebenso von den neapolitanischen Malern, die keinen Fremden aufkommen lassen wollten, ver-
16. folgt. Zu seinen bedeutendsten Werken zu Neapel gehören die in der Kapelle del Tesoro im Dome befindlichen. Er starb vor deren Vollendung, wie man vermuthet, an Gift.

Dominichino war zugleich ein vorzüglicher Landschaftmaler, wie sich schon z. B. aus dem obigen Bilde der Diana ergiebt. Seine Landschaften haben einen ähnlich decorativen Charakter wie die des Ann. Caracci, aber sie vereinen damit zugleich auf glückliche Weise Wärme und eine schöne lebendige Heiterkeit. Treffliche Werke der
17. Art in der Villa Ludovisi und in der Galerie Doria zu
18. Rom, im Louvre, in der Nationalgalerie und in der Bridgewater-Galerie zu London etc.

Dominichino hat wenig Schüler gebildet; zu diesen gehört Giambatista Passeri, einer der geachtetsten Geschichtschreiber über italienische Malerei.

§. 270. Francesco Albani (1578—1660)*). Dies ist der Künstler der Zierlichkeit. Er liebt es heitere Gegenstände zu malen, in denen die Phantasie sich in artiger Spielerei ergeht, Begebenheiten und Gestalten der antiken Mythologie, am Liebsten die Venus und ihre Genossinnen, freundliche Landschaften und Schwärme zierlicher Amorinen, welche die Hauptgruppen seiner Bilder umgeben oder selbst den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmachen. Seine meisten Schöpfungen sind der Ausdruck desselben idyllischen Gefühls, desselben conventionellen, aber nicht ungraziösen Gegensatzes gegen das künstlich-ceremoniöse Weltleben, welcher Tasso's Aminta und Gua-

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc; t. Albani.*

rini's Pastor fido hervorbrachte und der Akademie der Arkadier ihre äussere Form gab. Doch ist seinen Bildern durchweg, den Landschaften wie den Figuren, trotz des warmen, blühenden Tones nur ein decorativer Charakter eigen; die Zierlichkeit erhebt sich fast nie zur inneren seelenvollen Grazie, das Spiel fast nie zum wahren Bedürfniss der Lust. Dergleichen Bilder sind in den Galerieen
nicht selten; insbesondere enthält der Louvre eine Aus- 1.
wahl davon; in der Galerie Borghese zu Rom die sog. 2.
vier Jahreszeiten, in welchen man ebensogut die vier Elemente erkennen kann (nur eins davon eigenhändig); anderes 3.
im Palast Colonna, u. s. f. — Im Palast Verospi (jetzt 4.
Torlonia, neben Palast Chigi) sind sehr anmuthige Fresken allegorisch-mythologischen Inhalts am Deckengewölbe der Loggia des ersten Stockwerkes erhalten. — Kirchliche Darstellungen Albani's kommen weniger vor; in solchen jedoch
(deren z. B. die Pinakothek von Bologna einige enthält) 5.
erscheint er, wenn auch ebenfalls nicht als ein tieferer, so doch als ein tüchtiger, von Uebertreibung und Affektation ziemlich freier Künstler. Eine seiner anmuthigsten Compositionen und mehrfach vorhanden, ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind.

Albani bildete zu Bologna und zu Rom verschiedene Schüler. Die vorzüglichsten derselben sind: Gio. Batista Mola, ein Franzose, ein schlichter und einfacher Künstler, von dem man namentlich tüchtige Portraits kennt. — Pier-Francesco Mola, aus der Gegend von Como, in historischen Bildern und Einzelfiguren sehr tüchtig, namentlich in Betreff der Farbe; seine Landschaften mit biblischer mythologischer u. a. Staffage sind grandios componirt und in Luft und Licht, besonders in glühenden Abendbeleuchtungen ausgezeichnet. — Carlo Cignani, ein ziemlich unbedeutender Künstler, der nur durch eine flache Anmuth bemerklich wird. Bekannt ist von ihm, unter vielen andern,
namentlich ein Bild der Dresdner Galerie: Joseph und Po- 6.
tiphars Weib. Eine ungeheure Himmelfahrt Mariä in der 7.

Münchner Pinakothek. — Andrea Sacchi, der tüchtigste dieser Schule, von dem insbesondere ein in seiner Art
8. treffliches Bild in der Galerie des Vaticans zu Rom befindlich: der heil. Romuald in der Mitte seiner Klostergenossen — nicht gerade grossartig, aber mit edlen Gestalten in schönen weissen Gewändern. Ein Wunder des heil. Gregor, ebenda, ist in der Erfindung trivial, aber von leuchtender Farbenwirkung. Andres von ihm ist ungleich mittelmässiger. — Ein Schüler des Sacchi um das Ende des XVII. Jahrhunderts blühend, war Carlo Maratta, ein Künstler von einer beschränkten Tüchtigkeit und flachem Streben nach Idealität; ein sehr viel schwächerer Guido Reni. Die Verflüchtigung des Ausdruckes und Charakters, welche bei seinen Zeitgenossen vom Ende des XVII. Jahrhunderts zur Regel wird, ist wenigstens bei ihm noch mit einer sehr studirten Composition verbunden. Sein wahrer Ruhm in der Geschichte der Kunst besteht in der Sorgfalt, mit welcher er über Raphaels Fresken zu Rom gewacht und für ihre Reinigung gesorgt hat.

§. 271. Guido Reni (1575—1642)*). Dieser Künstler war mit einem hohen Gefühle für Schönheit, sowohl was die einzelne Form als die harmonische Gruppirung des Ganzen anbetrifft, begabt. Er würde in einer freieren Zeit vielleicht das Höchste geleistet haben; aber gerade in seinen Werken zeigt sich die Befangenheit seiner Zeit am Deutlichsten. Das Ideal welches er sich schuf, war nicht sowohl die schöne Natur, in einem erhöhteren, reineren Zustande aufgefasst, als vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an der individuellen Belebung, an dem persönlichen Interesse fehlt; der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe (die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind), der Gruppirung in seinen Bildern, merkt man die kalte Berechnung des Verstandes an, und nicht eben

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Guido.*

häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl hindurch. — Guido Reni hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang durchgemacht und Werke von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit hinterlassen. Die aus seiner früheren Zeit tragen ein imponirendes, fast gewaltsames Gepräge: grandiose mächtige Gestalten, in erhabener Anordnung und mit einer eigenen dunklen Schattengebung, die eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio (von dem ich später sprechen werde) verräth. Als dasjenige unter diesen Bildern, welches er absichtlich im Style des Caravaggio gemalt hat, wird die Kreuzigung des heil. Petrus, gegen- 1.
wärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom, genannt; es ist in den schweren gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit, welche ein solches Verfahren motivirt; es ist eine Marter und weiter nichts; man könnte es für ein abscheuliches grosses Genrebild halten. Sodann dürften hieher einige der bemerkenswerthesten Bilder der Pinakothek von Bologna zu rech- 2.
nen sein. Zunächst die sogenannte Madonna della Pietà, ein grosses Gemälde, dessen obere Hälfte einen Teppich darstellt und auf demselben den Christusleichnam, ausgestreckt liegend, die Mater dolorosa, und zwei klagende Engel zu ihren Seiten; unter dem Teppiche sieht man die Schutzpatrone Bologna's, die minder bedeutend sind. Noch grossartiger ist ein zweites Bild, den gekreuzigten Heiland darstellend, Maria und Johannes zu den Seiten des Kreuzes; Maria ist hier eine Gestalt voll hoher feierlicher Schönheit, eine von Guido's herrlichsten und würdigsten Schöpfungen. Ein drittes sehr berühmtes Gemälde zu Bologna ist der bethlehemitische Kindermord, mit schönen Weibergestalten und von lebendig bewegter Composition; aber hier tritt jenes, nur in den allgemeineren Bezügen wirksame Schönheitsgefühl schon sehr bemerklich hervor. Andre Bilder dieser Art, zum Theil zwar ebenfalls sehr berühmt, aber minder bedeutend, übergehe ich, und nenne nur noch ein treffliches Bild dieser früheren Zeit des Künstlers im

3. Museum von Berlin, welches die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, gewaltige Gestalten, die wahren Heroen der Wüste, darstellt.

Später milderte sich dies Streben zum Gewaltsamen, und eine einfachere Natürlichkeit trat an dessen Stelle; doch sind nur wenige Beispiele aus dieser glücklichen Uebergangsperiode erhalten. Das vorzüglichste, leider nicht ganz vollendete Bild Guido's gehört in diese Periode; es befindet
4. sich im Chore der Kirche S. Martino zu Neapel, wohin der Künstler berufen, und von da er ebenso wie die schon genannten durch die Eifersucht der Neapolitaner vertrieben wurde. Es stellt die Geburt Christi dar und zeigt in den Gestalten der Hirten und Weiber, die zur Anbetung herbeikommen, eine so schöne Naivetät, wie sie in keinem
5. anderen seiner Werke gefunden wird. — Ein zweites treffliches Werk ist das grosse Deckengemälde in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom: Aurora und Phoebus, dessen Wagen von weissen Rossen gezogen wird, und neben dem die Gestalten der Horen einherschreiten; unter letzteren namentlich einige anmuthvolle, schönbewegte Gestalten, und das Ganze in prachtvoll glänzenden Farben.
6. — Ein drittes, höchst liebenswürdiges Werk, wie es scheint aus dieser besten Zeit, ist das Frescobild in der Chornische einer Kapelle (S. Silvia) bei S. Gregorio in Rom. Es stellt ein Engelconcert über einer Balustrade mit Teppichen dar, auf welchen die Notenblätter liegen; in der Mitte drei nackte singende Kinder, zu beiden Seiten die höchst reizvollen erwachsenen Engel mit Posaunen, Geigen, Flöten, Tamburin; einzelne flüstern schalkhaft gegen einander, andere schauen neugierig herunter; von oben sieht Gott Vater höchst erbaut mit segnender Geberde herab. Es geht durch diess ganze Gemälde ein Leuchten jugendlicher Fülle und Schönheit, welches an die besten Tage italienischer Kunst gemahnt. — Auch ein anderes Frescobild
7. in der anstossenden Kapelle S. Andrea ist von hohem Werthe; der heil. Andreas, auf dem Wege zur Richtstätte,

sieht in der Ferne das schon aufgerichtete Kreuz und fällt in Anbetung auf die Knie, so dass sich Schergen und Zuschauer erstaunt nach ihm umwenden. — Den Uebergang 8.
in eine minder anziehende Manier bezeichnet bereits ein Gemälde, welches in einer bedeutenden Anzahl von Exemplaren (auf dem Capitol, zu Schleissheim, im Museum von Berlin u. s. w.) vorhanden ist: Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, über der Erdkugel schwebend, während ein Genius sie an Schleier und Haaren zu halten versucht. 9.
Hieher ist wohl auch die Ausmalung der Sacramentscapelle im Dom von Ravenna zu versetzen; in der Kuppel eine noch vortreffliche Glorie, als Altarblatt die Mannalese.

Die Werke des ebengenannten Ueberganges zeichnen sich durch eine schöne warme Färbung aus. Die der spätern Zeit tragen ein blasses silbergraues Colorit. In diesen zeigt sich mehr und mehr jene verflachte Idealität in ihrer schlimmsten Ausartung, eine flaue Charakterlosigkeit, das Gepräge einer leeren trivialen Anmuth. Vielleicht das beste unter den Werken dieser Art ist Guido's berühmte 10.
Himmelfahrt der Maria, in der Galerie zn München; namentlich zeichnet sich hier der eine von den Engeln, welche die Madonna emportragen, noch durch eine zarte Anmuth aus. Weniger bedeutend ist ein noch berühmteres 11.
Gemälde in der Pinakothek von Bologna: Madonna in der Engelglorie, und unten die Schutzheiligen von Bologna; das Bild führt den Namen „il pallione", — Kirchenfahne, — weil es ursprünglich als Processionsfahne diente. — Guido selbst malte in dieser späteren Zeit vielfach leichtsinnig und übereilt; er hatte sich dem Spiel ergeben und suchte nun, zur Deckung seiner oft ungeheuren Spielschulden, so rasch und leicht wie möglich Geld zusammenzuarbeiten. Meist in diese Zeit gehören seine vielen Bilder der Madonna, Cleopatra, Andromeda, Herodias, Lucrezia, Judith, Sibyllen u. a. m., dergleichen man in allen Galerien wiederfindet. Mehreres Bessere dieser Gattung in der Galerie Spada zu Rom; das Beste vielleicht die Andromeda 12.

13. in dem Gartenhause Rospigliosi. — Eine grosse Anzahl
14. von Bildern aller Epochen des Meisters im Louvre. —
15. Eine sehr schöne Madonna mit dem schlafenden Kinde,
von grösserer Sorgfalt und Strenge als gewöhnlich findet
sich im Palast des Quirinals, ebendaselbst das Altarblatt
der päpstlichen Hauskapelle, Madonna mit einer Engelglorie.

Guido hat eine grosse Menge von Schülern gebildet,
die grösstentheils die Manier seiner späteren Zeit nach-
geahmt haben. Zu diesen gehören Semenza, Gessi,
Cerini, Domenico Canuti, Guido Cagnacci. Die
16. besseren sind: Simone Cantarini (eine heil. Familie in
Guido's Art, aber von wärmerer, klarerer Farbe, mit hüb-
scher Landschaft, im Louvre) und Gio. Andrea Sirani
dessen Tochter und Schülerin Elisabetta Sirani sich
ebenfalls in dieser Weise ausgezeichnet hat.

§. 272. Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino
da Cento (1590—1666)*). Ein Künstler, der, wie es
scheint, nicht unmittelbar zur Schule der Caracci gehört,
oder nur kurze Zeit in derselben sich aufhielt, der aber
entschieden der Richtung der Schule folgte, obschon er
sich, wie mehrere Mitglieder derselben, auch dem Einfluss
Caravaggio's nicht entzog. Sein Entwickelungsgang ist im
Allgemeinen dem des Guido Reni zu vergleichen, doch
unterscheidet er sich von diesem durch den Ausdruck einer
lebendigeren Empfindung, durch eine lebensvollere Wirk-
lichkeit, während Guido mehr seinem eigenthümlichen
Schönheitsideale folgt. In Guercino's früheren Werken
zeigt sich dieselbe Kräftigkeit, dieselbe grössere Derbheit
und Schattenfülle, die aber bereits durch eine gewisse
Anmuth und durch ein vorzügliches Helldunkel gemässigt
1. wird. Dahin gehören u. a. ein Paar treffliche Bilder in
der Bologneser Pinakothek: der heil. Wilhelm von Aqui-
tanien, der das Mönchsgewand nimmt; und der heil. Bruno,

*) Jac. Aless. Calvi: *Notizia della vita e delle opere di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento.* *Bologna* 1808.

dem die heil. Jungfrau erscheint. Sodann, im Palast Spada 2.
zu Rom: Dido's letzte Augenblicke, ein grosses, figuren-
reiches Bild; der Ausdruck des Schmerzes und der Leiden-
schaft in Dido und ihrer Frauen von grosser innerer Gewalt,
die Farben leuchtend und tief. Mehr bloss äusserlich 3.
imposant, aber höchst meisterhaft gemalt: das grosse Bild
vom Tode der heil. Petronilla, in der Galerie des Capitols.
Geistvoller und trotz des kleinern Massstabes ein Haupt- 4.
werk: Petrus die Tabita erweckend, im Palast Pitti. Eine
Madonna in den Wolken, von mehrern Heiligen verehrt, 5.
im Louvre. Ausgezeichnet ist ferner in der Galerie des 6.
Vaticans: Thomas, der Christi Wundenmale (beinahe etwas
zu nachdrücklich) berührt, ein Bild, darin besonders das
Profil Christi einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Unter
anderen zum Theil bedeutenden Werken dieser Art erwähne
ich namentlich noch der Propheten und Sibyllen, welche
Guercino in der Kuppel des Domes von Piacenza gemalt 7.
hat, und der Aurora in einem kleinen Gartenhause der 8.
Villa Ludovisi zu Rom. Letztere erreichen durch die
leuchtende Farbe, verbunden mit den eigenthümlich breiten
und dunkeln Schattenmassen beinahe die Wirkung von
Oelgemälden.

In späterer Zeit ging Guercino ebenfalls in eine wei-
chere Manier über, in welcher er einen ungemeinen Reiz
in zarter Zusammenstellung der Farben entwickelte. Die
Bilder dieser Periode tragen ein gewisses sentimentales
Gepräge, das in einigen derselben zu eigenthümlicher An-
muth durchgebildet ist. Zu den besten dieser Art gehört
die Verstossung der Hagar in der Mailänder Galerie und 9.
eine Sibylle in der Tribune von Florenz, sowie einige von 10.
den Bildern im Louvre und in englischen Galerien. Eine 11.
herrliche Cleopatra, die schönste Sinnlichkeit im Todes- 12.
zucken, findet sich im Palast Brignole zu Genua. Sehr
häufig jedoch gewinnt in der späteren Zeit eine ähnliche
Verflachung, wie beim Guido Reni, die Oberhand, die Sen-
timentalität wird zur widerwärtigen Manier und die Farben

blass und verschwimmend. — Auch in Landschaften hat sich Guercino versucht und darin eine schöne saftige Farbe erreicht.

Schüler und Nachahmer des Guercino sind mehrere Maler aus der Familie der Gennari, worunter Benedetto der ausgezeichnetste.

§. 273. Giovanni Lanfranco (1581—1647). In diesem Künstler zeigt sich wiederum der Rückschritt zu einem bloss handwerksmässigen Streben, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen, was ihm allerdings oft in schlagender Weise gelingt. Schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel, Gruppirung nach Schullehren, aber nicht wie die darzustellende Handlung solche erfordert, Verkürzungen ohne Noth, bloss um ein Zeichnungskunststück zu machen, Gesichter, die bei aller Spannung der Züge nichts ausdrücken — dies Alles bezeichnet das Element in seiner Kunst. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in Lanfranco's Bildern vernachlässigt, und die Strenge und Gründlichkeit der Caracci fängt an zu verschwinden. Lanfranco machte übrigens beinah das grösste Glück unter allen Künstlern dieser
1. Schule; namentlich sind mehrere bedeutende Kuppelgemälde von ihm ausgeführt: in S. Andrea della Valle zu Rom (die
2. Kuppel), im Tesoro zu Neapel, wo er allein sich gegen die Neapolitaner zu behaupten wusste, u. a. m. — Wo der Gegenstand der naturalistischen Auffassung günstig ist, ge-
3. nügt er noch am ehesten; sein heil. Ludwig, die Armen speisend, in der Akademie von Venedig ist ein gutes Bild
4. dieser Art; auch die Befreiung Petri, in der Galerie Colonna zu Rom, gehört zu den besseren; dagegen mag z. B. die
5. heil. Cäcilia im Palast Barberini, mit dem frechen Ausdruck ihrer gemeinen Miene als Beleg für die Abstumpfung des künstlerischen Gewissens dienen.

Andre minder berühmte Zöglinge der Caracci'schen Schule sind: Alessandro Tiarini, der sich meist durch eine tüchtige Praxis auszeichnet (die bedeutendste Anzahl

seiner Bilder in der Pinakothek von Bologna). — Lionello 6.
Spada, ein kräftiger Maler, der die würdigere Auffassung der Caracci mit der Kraft und Wahrheit des Caravaggio glücklich vereinigt. — Giacomo Cavedone, ebenfalls
ein tüchtiger Maler (von ihm ein treffliches Gemälde in der 7.
bolognesischen Pinakothek). U. s. w. — Ferner der Landschaftsmaler Gio. Francesco Grimaldi, welcher die dekorative Darstellungsweise, die wir in Annibale's Bildern kennen lernten, mit Glück nachgeahmt hat (von ihm eine
Reihe Landschaftsbilder in der Galerie Borghese zu Rom; 8.
ein gutes Bild im Berliner Museum). — Der von Annibale 9.
gebildete Fruchtmaler: il Gobbo da' Frutti (der Bucklige von Cortona), eigentlich Pietro Paolo Bonzi;
tüchtige grosse Fruchtbilder von ihm in Alton Tower. U. a. m. 10.

Durch Einwirkung der Caracci'schen Schule soll sich auch der Modeneser Bartolommeo Schedone oder Schidone gebildet haben, welcher jung im Jahre 1615 gestorben ist. Er lässt in seinen Werken, namentlich den früheren, ein vorherrschendes Studium des Coreggio erkennen, gegen dessen Zartheit er jedoch in grösserer Schärfe und Strenge zurück steht. Ungleich anziehender erscheint er in denjenigen Werken, welche, frei von dieser Richtung, eine derbe Nachahmung der Natur, nach Art der Natura-
listen, zeigen. Mehrere interessante Bilder der Art, (beson- 11.
ders zwei, in denen Almosen an Arme ausgetheilt werden), besitzt das Museum von Neapel, wo überhaupt die grösste Anzahl von Bildern Schedone's vereinigt ist.

Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato nach seinem Geburtsorte, (1605—1685) soll ebenfalls durch Künstler der Caracci'schen Schule gebildet sein; man vermuthet vornehmlich: durch Dominichino. Doch hat sich auch dieser Künstler ziemlich selbständig und frei von jener flach-idealen Haltlosigkeit der späteren Sprösslinge der Caracci'schen Schule ausgebildet; er wandte sich vielmehr nicht ohne Glück einer gewissen Nachahmung der älteren Meister, die um den Anfang des XVI. Jahrhunderts blühten, zu,

denen er in seiner eigenthümlichen, nur etwas befangenen
Milde in der That verwandt erscheint. Wir gedachten
schon seiner freien Copien nach Raphaels Madonna mit
12. der Nelke (Bd. I, S. 573) und nach Tizians Bilde der drei
13. Menschenalter (Bd. II, S. 47); ausserdem hat er selbst
nach Pietro Perugino copirt, auf welchen jene Zeit sonst
14. schon mit einem gewissen Stolz herabsah; Bilder dieser
Art nebst einer trefflichen Copie nach Raphaels Grablegung
in S. Pietro zu Perugia. Seine selbständigen Bilder sind
nicht sonderlich tief, aber schlicht, ansprechend und oft
von grosser Süssigkeit des Ausdruckes, die hier und da
freilich auch sehr sentimental und süsslich wird. Sehr
häufig hat er Madonnen mit dem Kinde gemalt, und in
einzelnen dieser Darstellungen recht Treffliches geleistet;
jede grössere Sammlung besitzt Bilder dieser Art. Auch
die heil. Familie in ihrer Häuslichkeit war ihm ein Lieb-
lingsgegenstand, in dessen Behandlung er wie ein Vorläufer
15. moderner Romantik erscheint: wenn z. B. in einem Bilde
der Studj in Neapel die Madonna näht, Joseph hobelt und
der Christusknabe die Stube kehrt. Sein berühmtestes Bild
16. ist die Madonna del Rosario in der Kirche S. Sabina zu
Rom; hier ist besonders in dem heil. Dominicus das Pathos
sehr innig, schön und rein ausgedrückt. — Sassoferrato
führte, wie sich bei seiner Richtung denken lässt, seine
Gemälde meist sehr sorgfältig bis in alle Einzelheiten aus.

§. 274. Parallel mit der Schule der Caracci traten in Italien noch andre eklektische Schulen auf. Am frühsten die Schule der Campi zu Cremona, die bereits in der Mitte und gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts blühte. Das Haupt dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572), der ursprünglich durch Giulio Romano unterrichtet worden war, hernach aber der Weise der verschiedenen grossen Meister folgte. Giulio bildete seinen Bruder Antonio, der jedoch mehr manieristische Bestrebungen zeigt, und ebenso den Bernardino Campi (1522 bis nach 1590), einen andern Verwandten, welcher der bedeutendste Meister

dieser Schule ist. Werke von ihnen sieht man besonders 1.
zu Cremona; eine Pietà im Louvre lässt in der edeln Bil- 2.
dung der Maria das Studium Raphaels, in dem warmen
Colorit dasjenige Coreggio's erkennen, ist aber in der Com-
position geschmacklos. — Schülerin: Sofonisba Anguis-
ciola, von welcher die Sammlung des Grafen Raczynski 3.
in Berlin ein treffliches Familienbildniss enthält.

§. 275. Eine dritte eklektische Schule ist die der
Procaccini zu Mailand, die sich durch Begünstigung der
Borromäer zu einer grösseren Bedeutung als die vorige
erhob. Der Stifter dieser Schule ist Ercole Procaccini
(1520 bis nach 1590). Dieser Künstler, aus Bologna gebür-
tig und dort gebildet, blühte in der zweiten Hälfte des
XVI. Jahrhunderts. Er erscheint in seinen Werken nicht
sonderlich bedeutend, aber er zeigte eine Sorgsamkeit und
einen Fleiss, wodurch er vor der manieristischen Ausartung
der Zeit geschützt und vornehmlich zum Lehrer geeignet
ward. — Der bedeutendste Schüler des Ercole war sein
Sohn Camillo Procaccini, dessen Blüthe um den Anfang
des XVII. Jahrhunderts fällt. In seinen Werken zeigt sich,
neben dem Studium der andern Meister, vornehmlich eine
Nachahmung Coreggio's und des Parmigianino, zum Theil
mit grossem Glück und verbunden mit einer tüchtigen
Auffassung der Natur. Doch ist er sehr ungleich; eine
grosse Leichtigkeit in Auffassung und Darstellung verleitete
ihn, besonders in den Arbeiten, die er ausserhalb Mailand
ausführte, zu mannigfachem Missbrauch seines Talentes.
Seine besseren Arbeiten sind in den Kirchen und in der
Galerie von Mailand vorhanden, und in diesen zeigt sich 1.
eine eigenthümliche Milde der Auffassung, die zuweilen an
die ansprechende Weise des Sassoferrato erinnert. Bemer-
kenswerth ist von ihm hier u. a. eine Madonna mit dem
Kinde in der Kirche S. M. del Carmine, und eine Anbetung 2.
der Könige in der Brera. — Giulio Cesare Procaccini 3.
(1548—1626) der Bruder des vorigen, legte sich ebenfalls
vornehmlich auf Nachahmung des Coreggio, die er in klei-

neren Kabinetbildern zuweilen nicht ohne Glück erstrebte.
4. Ein gutes Bild der Art befindet sich im Berliner Museum: Joseph, dem der Engel im Traum erscheint. Andres zu Mailand. Doch ist auch er sehr ungleich und häufig manierirt.

Aus der Schule der Procaccini ist eine bedeutende Anzahl von Zöglingen hervorgegangen, unter denen sich besonders Gio. Batista Crespi auszeichnet: il Cerano nach seinem Geburtsorte genannt (1557—1653). Dieser Künstler hat das Gepräge einer eigenthümlichen, wenngleich nicht ganz manierlosen Kraft und Grossartigkeit. Treffliche
5. Bilder der Art in der Brera zu Mailand; ein sehr tüchtiges
6. und als Höhepunkt ekstatischen Ausdruckes merkwürdiges Bild im Berliner Museum. — Minder bedeutend ist sein Sohn und Schüler Daniele Crespi, von dem jedoch in
7. der Kirche S. M. della passione zu Mailand eine Reihe
8. tüchtiger Bildnisse, und in einer hintern Kapelle von S. Eustorgio gute Fresken vorhanden sind. — Zu den Zöglingen der Schule der Procaccini, früher bei den Campi's gebildet, ist auch noch Enea Salmeggia, genannt: il Talpino (st. 1626), zu rechnen, ein Künstler, der durch eine eigenthümlich schlichte Würde und schöne Nachklänge von den Stylen des Coreggio und des Leonardo da Vinci
9. bemerkenswerth wird. Die Mailänder Galerie besitzt mehrere seiner Bilder. Später verfiel die Schule in charakterlose Flachheit; in diese Zeit gehört Ercole Procaccini der jüngere.

§. 276. In Rom hatten schon die Bestrebungen des Baroccio (vgl. S. 82) eine gewisse eklektische Opposition gegen das Treiben der Manieristen zum Zwecke gehabt, allein er und seine römischen Schüler erlagen selbst wieder der Manier zu sehr. Einen bessern Erfolg hatten, von dem ernstern Streben der neu beginnenden Kunstepoche getragen, einige Florentiner, welche sich zuerst, gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, an ihn anschlossen und in der Folge einen eigenen eklektischen Styl entwickelten. Diese

spätflorentinische Schule zeichnet sich durch Reichthum des Colorites und durch eine erfolgreiche Richtung auf sinnliche Schönheit aus, welcher es indess oft an Energie fehlt. Einzelne Figuren enthalten insgemein schon das Beste; die Composition ist selten von höherer Bedeutung.

Der wichtigste dieser Künstler ist der Florentiner Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613), ein Künstler, der durch ein schönes warmes Colorit und Körperbildungen von grosser Anmuth ausgezeichnet ist, im Ausdruck dagegen oft in Weichlichkeit oder in einen übertriebenen Affekt
ausartet. Florenz, namentlich die Galerie der Uffizien, 1.
besitzt viele von seinen Werken. Eins der bedeutendsten, ebenso vorzüglich im Colorit, wie gewaltsam und wirr im Ausdruck des Affektes, ist das Martyrthum des heil. Stephan in den Uffizien. Sehr häufig hat er den heil. Franciscus
gemalt, das beste Exemplar in der Galerie Pitti, wo sich 2.
ausserdem noch ein Christus mit Petrus auf dem Meere
und ein gutes Eccehomo befindet. Im Louvre ein schönes 3.
Bildchen der Flucht nach Aegypten. — Zu seinen Schülern gehören Gregorio Pagani, Domenico da Passignano, Antonio Biliverti (eigentlich Bilevelt aus Maestricht);
— von diesem im Palast Pitti eine reizende Darstellung 4.
des alten und jungen Tobias welche den Engel beschenken wollen; — u. A. m. — Der Römer Domenico Feti, welcher sich mehr den Naturalisten zuneigt, hat eine Anzahl guter kleiner Genrebilder hinterlassen, welcher biblische Parabeln darstellen; ausserdem ist eine trauernde Figur,
welche im Louvre als Magdalena, in der Akademie von 5.
Venedig als „Melancholie“ bezeichnet wird, als trefflich 6.
vollendetes Charakterbild zu nennen. Ein höchst lebendiges 7.
und effektvolles Bildniss in Castle Howard. Mehreres in 8.
Dresden.

Der Richtung Cigoli's gehört auch der Florentiner Cristofano Allori an, ein Sohn des früher genannten Alessandro Allori (1577—1621). Dies ist einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit, der sich in einzelnen Wer-

ken bedeutend über die herrschende befangene Richtung
erhebt, und eine schöne und edle Originalität bekundet.
9. Sein vollendetstes Gemälde, welches sich in der Galerie
Pitti zu Florenz befindet, stellt die Judith mit dem Haupte
des Holofernes dar; es ist ein schönes, prächtig geschmück-
tes Weib, das im grossartigsten Pathos einherschreitet; das
Gesicht hat etwas wunderbar Schönes, Medusenartiges und
Alles, was die tiefste Poesie in dem Charakter einer Judith
ausdrücken kann: — „süsse Wildheit, düstere Holdseligkeit
und sentimentaler Grimm (um die Worte des Dichters zu
gebrauchen) rieselt durch die Züge der tödtlichen Schönen."
Man sagt, der Künstler habe in dem Leichenhaupte des
Holofernes sein eigenes Portrait, in dem der Judith das
seiner stolzen Geliebten dargestellt. Es kommen mehrere
10. Wiederholungen von dem Bilde vor; eine, in der Grösse
des Originales, in der k. k. Galerie zu Wien; eine in klei-
11. nen Dimensionen, sehr sauber ausgeführt, in den Uffizien
zu Florenz u. s. w. — Auch andre, zum Theil sehr treff-
12. liche Werke seiner Hand sind in Florenz, namentlich in
13. der Galerie der Uffizien, vorhanden. — Im Louvre ein
lebendiges und wahres historisches Bild: Isabella von Mai-
land, welche bei Carl VIII. um Frieden für ihren Vater
14. bittet. — Bei Hrn. Wells in London eine edle, gross gefasste
heil. Cäcilia, dort Domenichino zugeschrieben, der Judith
wenig nachstehend. Auch gute Bildnisse kommen öfter vor.

Von Jacopo (Chimenti) da Empoli (1554—1640)
15. befindet sich in den Uffizien ein grosses Bild, welches
durch edle Auffassung der Wirklichkeit und Gluth der
Farbe an die besten alten Florentiner erinnert: ein Heiliger
in Magistratscostüm auf einem Thron, zu beiden Seiten
eine Donatorenfamilie. Ebendaselbst: Gott Vater, den
Adam belebend. — Von Matteo Rosselli (1578—1650)
16. befindet sich ein Gemälde in der Galerie Pitti, welches
den Triumph des jungen David darstellt und sich in Lebens-
frische und heiterer Schönheit den glücklichsten Schöpfun-
gen Dominichino's vortheilhaft anschliesst. Andere gefällige

Bilder im Louvre. Matteo bildete eine grosse Schule, 17.
deren bedeutendere Zöglinge Giovanni di S. Giovanni
(gen.: Manozzi), Baldassare Franceschini (Volterrano giov.) und Francesco Furini sind, Künstler,
die, wenn sie auch nicht dem Meister gleichkamen, so
doch im Einzelnen, namentlich in Portraitbildern, Erfreuliches geleistet haben. Vom ersteren sieht man eine treff- 18.
liche Jägergesellschaft im Palaste Pitti, aber auch das abgeschmackte Bild einer Venus, welche die Haare des Amor 19.
mit engem Kamme kämmt, in den Uffizien. Fünf gute
naturalistisch gehaltene Frescobilder im Kreuzgang bei 20.
Ognissanti zu Florenz.

Carlo Dolci (1616—1686) stammt ebenfalls aus der
Schule des Matteo Rosselli, ein Künstler, der sowohl in
der Auffassung als in der sorgfältigen Ausführung ungefähr
mit seinem Zeitgenossen, dem Sassoferrato, gleichzustellen
ist. Auch er hat sich zumeist auf den engeren Kreis der
Madonnen und anderer Heiligen beschränkt und in diesen
eine eigenthümliche Milde, Anmuth und Zartheit entwickelt.
Doch unterscheidet er sich von Sassoferrato durch eine
ungleich grössere Sentimentalität in der Auffassung, die in
einzelnen Fällen sehr liebenswürdig erscheint, häufig jedoch
zu einer widerwärtig süssen Koketterie herabsinkt. Bilder
von ihm sind in den Gemäldesammlungen nicht selten.
Eine Madonna mit dem Kinde in der Galerie Pitti, eine 21.
Madonna im Sternenkranze, zu Blenheim in England, eine 22.
heilige Cäcilia in der Dresdner Galerie (mehrere Wieder- 23.
holungen an andern Orten), der Evangelist Johannes im 24.
Berliner Museum, u. a. m. gehören zu seinen besseren
Werken. — Dolci wiederholt sich oft und bringt, ähnlich
wie neuere italienische Operncomponisten, dasselbe süsse
Motiv in mehrern Gestalten wieder, bald als Madonna, bald
als heil. Magdalena, als heil. Apollonia u. s. w. — Von
historischen Bildern ist nur ein bedeutendes, S. Andreas 25.
vor der Hinrichtung zu dem Kreuze betend, bez. 1646, im
Palast Pitti, zu erwähnen. Die tiefe Andacht contrastirt

hier schön mit den Geberden der Henker; die Ausführung ist höchst gediegen und die Hände, wie bei Dolci in der Regel, von trefflichster Bildung. Dagegen zeigt ein Diogenes mit der Laterne, ebenda, wie gänzlich der Humor dem Künstler abging.

§. 277. Im weiteren Verlaufe des XVII. Jahrhunderts trat gegen den, ohnedies schon meist abgeschwächten Einfluss der eklektischen Schulen wiederum ein neues manieristisches Betreben auf, welches allmählig die Oberhand gewann. Der Hauptgründer dieser verderblichen Richtung, die es wiederum auf ein möglichst wohlfeiles Ausfüllen grosser Räume absah, war Pietro Berettini da Cortona (1596 - 1669). Die innere Bedeutung seiner Aufgaben ist ihm ganz gleichgültig; das gründliche Naturstudium welches er selber noch besass, lässt er geflissentlich bei Seite um sich mit blendenden und gefälligen Wirkungen für den äussern Sinn, mit Massencontrasten, mit blühendem Colorit und Lichteffekten zu begnügen. Trotzdem gelingt es ihm nicht, die Grundlage eines höchst bedeutenden Talentes gänzlich zu verwischen, und selbst in seinen manierirtesten Werken hat man oft eine grosse schöpferische Virtuosität anzuerkennen. Er lebte und arbeitete in Florenz und Rom (hier sind seine allegorischen Malereien an der Decke eines grossen Saales im Palaste Barberini*) sein Hauptwerk) und hinterliess an beiden Orten eine grosse Anzahl von Schülern, die getreulich in seinem Sinne fortmalten und dem Geschmack des XVIII. Jahrhunderts seine Richtung anwiesen. Wir werden unten darauf zurückkommen.

Gleichzeitig mit diesem Verderb der Kunst bemerkt man in den italienischen Zuständen eine Abnahme der Kräfte überhaupt, eine vollendete politische Passivität, eine Abstumpfung der kirchlichen Antriebe und einen spielenden Dilettantismus in der Literatur.

*) *Barberinae aulae fornix Romae eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus. J. J. de Rubeis ed.*

Zweites Capitel.

Italienische Naturalisten.

§. 278. Ich habe bereits von der Opposition der Naturalisten gegen die Eklektiker, besonders gegen die Schule der Caracci, gesprochen, eine Opposition, die nicht blos durch den Pinsel, sondern auch, wie wir gesehen haben, mit Dolch und Gift ins Leben trat. Die Naturalisten haben diese ihre Namensbezeichnung von der Auffassung und Darstellung der gemeineren Natur, der sie vorzugsweise in ihren Werken huldigten, erhalten. Doch erscheint bei ihnen eine solche Auffassung nicht bloss zufällig und als Aeusserung einer besonderen Sucht nach Originalität; sie ist im Gegentheil durch eine eigenthümliche Sinnesweise begründet, welche in ihren Werken zuerst mit vollkommener und freilich einseitiger Entschiedenheit in die Kunst eintrat, und bildet ein Extrem des allgemeinen Naturalismus, welcher, wie wir sahen, durch diese ganze Kunstepoche hindurchgeht. — Die Leidenschaft erscheint geradezu als der vorwaltende Grundton in den Darstellungen dieser Maler. Die Gestalten, welche sie in ihren Werken dem Beschauer vorführen, sind nicht (wie dies bei den grossen Meistern im Anfange des XVI. Jahrhunderts der Fall war) in einem erhöhten Zustande des Lebens aufgefasst, in welchem die Schönheit als das Band edler Sitte, und die Gefühle des Hasses oder der Liebe als Aeusserungen einer göttlichen Kraft erscheinen. Ihren Gestalten fehlt dieses Band und diese Göttlichkeit, sie sind den irdischen Dämonen hingegeben, und auch, wo in dem Bilde keine bewegte Handlung dargestellt ist, fühlt man es, dass sie der wildesten Aeusserungen des Lebens fähig sind. Aber indem die Naturalisten sich ganz dieser einen Richtung hingaben und das nüchtern verständige Ideal ihrer Zeitgenossen verwarfen, haben sie es zu einer eigenthümlichen künstlerischen Voll-

endung gebracht, die in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers bei weitem die meisten Werke der Eklektiker übertrifft. Ich möchte ihre Darstellungsweise, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, als eine Poesie des Hässlichen bezeichnen. Daher jene Nachahmung der gemeinen Natur, sofern diese den sinnlichen Begierden unterworfen ist; daher das eigenthümlich scharfe, grelle Licht und die dunklen Schatten (vornehmlich die dunklen Gründe), die in ihren Darstellungen angewandt sind.

§. 279. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), ein Künstler, dessen von wilden Leidenschaften bewegtes Leben das Vorbild seiner künstlerischen Thätigkeit war. Er hielt sich meist in Rom auf und ging später nach Neapel, Malta und Sicilien. Seine Werke haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Grossartigkeit und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den grossartigen Linien der Gewandung ausspricht. Es ist nicht bloss die scharf einfallende, geschlossene Beleuchtung, die wie man glaubt nach Giorgione gebildete Carnation, es sind nicht die groben Aeusserlichkeiten des Naturalismus, welche die grosse Wirkung seiner Bilder ausmachen, sondern eine eigene, ursprüngliche Poesie, von welcher diess Alles nur der Ausdruck ist, und welche eine mächtige und — bei aller Unreinheit — doch dem grossen Michelangelo Buonarotti gewissermassen verwandte Natur voraussetzt. — Allerdings war seine Art, heilige Gegenstände in die irdische Leidenschaft zu übersetzen, selbst für jene Zeit zu grell, sodass mehrere seiner Bilder von den bereits eingenommenen Altären wieder weichen mussten. — Zu seinen umfang-
1. reichsten Werken gehören die Gemälde an den Wänden einer Kapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom. Hier ist die Marter des heil. Matthäus mit dem auf der Wolke kauernden Palmenengel und dem schreiend davonlaufenden Knaben eine zwar höchst lebendige, aber widerliche Production; dagegen bietet die Berufung zum Apostelamt ein

Genrebild von herrlichen Charakterfiguren, nämlich die Wechsler und Zöllner am Tische, welche theils Geld zählen, theils erstaunt nach dem eben eintretenden Christus schauen.
— Als berühmtestes Bild des Malers gilt eine Grablegung 2.
Christi in der Galerie des Vaticans zu Rom, ein Bild, dem freilich alle höhere Heiligung fehlt, das gleichwohl indess voll Feierlichkeit ist, nur etwa wie das Leichenbegängniss eines Zigeunerhauptmanns. Innerhalb dieser Grenzen ist allerdings noch Raum für die höchste Meisterschaft der Darstellung und für den ergreifendsten Ausdruck. Eine Gestalt von so natürlichem Schmerz wie diese ausgeweinte Maria mit den zitternd ausgebreiteten Händen ist selten mehr gemalt worden; selbst als Zigeunermutter ist sie ehrwürdig und rührend. Ebenso ist die riesenmässige Darstellung einer heil. Familie in der Galerie Borghese zu 3.
Rom auch ein eigenthümlich grossartiges Bild; aber es ist ebenso nur eine abentheuerliche Zigeunerwirthschaft, die man dargestellt sieht. — Ein solcher Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung fällt natürlich weg, wo keine heiligen Aufgaben vorhanden waren; Caravaggio erscheint am Vollendetsten, wo er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dgl. zu malen hatte. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art stellt falsche Spieler dar: es ist in verschiedenen Exemplaren vorhanden, das schönste in der Galerie 4.
Sciarra zu Rom; ein anderes Hauptbild dieser Gattung, in der Galerie des Capitols, stellt eine Wahrsagerin dar, welche 5.
einem Jüngling aus der Hand prohezeit und ihn dabei lüstern ansieht; beide Motive sind vereinigt in einem Bilde der 6.
Galerie Manfrini zu Venedig. Von grossem genrehaftem Reiz sind einzelne Figuren wie z. B. die Geometrie (ein 7.
zerlumptes Mädchen die lächelnd mit einem Cirkel spielt) im Palast Spada zu Rom. Auch gehört hieher ein meisterhaftes Bild im Berliner Museum, die irdische Liebe vor- 8.
stellend. Es ist ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich von seinem Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente,

Lorbeer und andres Geräth des Geistes unter die Füsse
9. tritt. — Eine Alte welche Garn windet und neben ihr eine
junge Nätherin, im Palast Spada, haben durch (nachträglich
aufgemalte?) Heiligenscheine die Bedeutung einer heil. Anna
10. und Maria erhalten. Auf ähnliche Weise muss ein hübsches
Kind welches trauernd neben ihren Schmucksachen sitzt
(im Palast Doria) eine heil. Magdalena vorstellen. — Unter
11. den Porträts ist eins im Museum von Berlin und ein andres
12. — der Malteser Grossmeister Vignacourt — im Louvre
von schönster Wärme der Färbung und schlagender Wirkung.

Caravaggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger,
unter denen besonders zwei Franzosen ausgezeichnet sind,
Monsieur (Moses) Valentin und Simon Vouet.
13. Vom ersteren sieht man in der Galerie des Vaticans zu
Rom das Martyrthum der Heiligen Processus und Martinia-
nus (als Mosaik in der Peterskirche ausgeführt), ein höchst
unbedeutendes und schlechtes Bild. Dagegen ist eine sehr
14. grosse Enthauptung Johannis, in der Galerie Sciarra, ein
vortreffliches Historienbild von ergreifender Wahrheit. In
15. der Galerie Borghese: Joseph als Traumdeuter, besonders
durch das schöne Colorit in der Art Guercino's ausgezeich-
net. (Ueber Vouet s. unten). — Carlo Saraceno,
ein Venetianer, folgte ebenfalls der Weise Caravaggio's,
wobei er jedoch den ursprünglichen Einfluss seiner vater-
ländischen Schule nicht ganz verläugnete. Von seinen
16. Gemälden in S. Maria dell' Anima zu Rom ist besonders
das Wunder des heil. Benno durch schöne Farbenwirkung
und durch eine milde Gemüthlichkeit merkwürdig, welche
sonst in Caravaggio's Schule selten ist. Von grosser Schön-
17. heit ist (in der Galerie Manfrini zu Venedig) eine Judith,
welche sinnend vorwärts blickend das Haupt des Holo-
fernes in ein Tuch senkt, das ihre alte Magd in tiefster
Bewunderung mit der Rechten und mit den Zähnen ausge-
spannt hält.

§. 280. Am Mächtigsten zeigten sich die sogenannten
Naturalisten zu Neapel, und sie waren es, welche hier den

Meistern der Caracci'schen Schule fortwährend gegenübertraten. Es scheint, als wäre dieser vulkanische Boden, wo einst schon Polidoro da Caravaggio (s. Bd. I, S. 651) in wilden Naturalismus umschlug, recht zur Siegesstätte dieser Richtung prädestinirt gewesen. An der Spitze dieser Künstler stand Giuseppe Ribera, ein Spanier, daher lo Spagnoletto genannt (1593—1656). Dieser Künstler hat sich vornehmlich nach Caravaggio gebildet, doch zeigt er in einigen Werken seiner früheren Zeit, neben manchen Nachklängen spanischer Schule, ein glückliches Studium Coreggio's und der grossen venetianischen Meister, und diesem Studium verdankt er auch in seinen späteren Arbeiten immer noch ein eigenthümlich schönes Leben der Farbe.
In der Sakristei von S. Martino zu Neapel sieht man von 1.
ihm eine Abnahme vom Kreuz, wo der Christusleichnam von den Angehörigen betrauert wird, ein höchst meisterhaftes Bild, welches sich den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst anreiht; die Maria namentlich, die hinter dem Leichnam des Sohnes kniet, ist von ausgezeichneter
Schönheit. Im Chore derselben Kirche ist ein Abendmahl 2.
von Spagnoletto, das vieles von der Weise des Paolo Veronese zeigt und ebenfalls, vornehmlich in der Gestalt Christi, sehr Treffliches und Schönes enthält. Auch sind noch einige andre Werke dieser seiner liebenswürdigeren
Periode zu Neapel vorhanden. Von den Bildern des Louvre 3.
gehört die grosse Anbetung der Hirten, obwohl ein spätes Bild (1650), doch ihrer edeln Auffassung wegen hieher. — Zumeist aber zeigt sich in seinen Werken eine wüste abenteuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten, Philosophen (alles scharfe knochige Gestalten), als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht. In diesen waren ihm die grässlichsten Gegenstände die liebsten: Hin-
richtungen, Folterungen, Martern aller Art. Ein eigen- 4.
thümlich meisterhaftes Bild der Art, welches die Vorbereitungen zu der Marter des heil. Bartolomäus darstellt, befin-

det sich im Berliner Museum. Hier wird das Gemüth des Beschauers noch in gewaltsamem Schauer und Grausen angezogen, während anderweitig vorkommende Bilder, die den Heiligen bereits halb geschunden zeigen, freilich nur Widerwillen und Ekel erwecken. Vorzüglich widrig, bei aller Meisterschaft der Darstellung, sind insgemein Ribera's
5. mythologische Scenen, sein Silen in den Studj zu Neapel,
6. seine Klage der Venus über den todten Adonis in der Galerie Corsini zu Rom; hier, wo entweder Adel und Schönheit, oder heiterer Humor vorgeschrieben war, konnte er am allerwenigsten genügen. Vieles, was in den Galerieen seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten.

Gleichzeitig mit Spagnoletto lebten einige andre Künstler zu Neapel, welche mehr der Weise der Caracci folgten, jedoch mannigfach Einflüsse der naturalistischen Richtung in sich aufnahmen. Dahin gehören namentlich Bellisario Correnzio, ein Grieche, der ursprünglich zu Venedig, in der Schule des Tintoretto, gebildet war, und Giambatista Caracciolo, — Künstler, deren Werke in Neapel nicht selten sind.

Schüler des Caracciolo war Massimo Stanzioni (1585—1656), der sich, wie es scheint, insbesondere nach den Werken des Caravaggio und Spagnoletto gebildet hat, an welche Künstler die Mehrzahl seiner Gemälde erinnert. Doch bekundet er in einzelnen Werken einen ungleich edleren Sinn, als alle zu dieser Richtung gehörigen Meister,
7. vornehmlich in den Malereien, mit welchen er die Kapelle des heil. Bruno in S. Martino zu Neapel ausgeschmückt hat. Hier zeigt sich eine grossartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird. Stanzioni ward übrigens von dem leidenschaftlichen Spagnoletto mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt, wie die auswärtigen Künstler. Als

er in S. Martino einen todten Jesus unter den Marien (über dem Haupteingange) gemalt und das Bild etwas nachgedunkelt hatte, so überredete Spagnoletto die Mönche des Klosters, dasselbe waschen zu lassen, und entstellte es dann mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich zur Wiederherstellung daran thun wollte, damit der Welt ein so schändlicher Betrug offenbar bleibe. — Stanzioni hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, unter denen die besseren, wie Domenico Finoglia, Giuseppe Marullo u. a., jedoch mehr sich zur Weise des Spagnoletto neigen. Von Finoglia zahlreiche kleinere Wandbilder 8.
in den Nebenräumen der Karthause von San Martino zu Neapel. Dieses prachtvolle Kloster, auf dem steilen Fels von S. Elmo hoch über Neapel schwebend, vereinigt die grössten Schätze neapolitanischer Malerei.

Zu den minder bedeutenden Naturalisten der Zeit gehört auch noch Maria Preti (il Cavalier Calabrese), ursprünglich Schüler des Guercino. Ebenso der Genueser Bernardo Strozzi, genannt: il prete Genovese. Der Neapolitaner Andrea Vaccaro, Nachfolger Caravaggio's, erreicht in seinen einzelnen Heiligenfiguren (wovon 9.
die Studj in Neapel eine Anzahl enthalten) bisweilen eine einfache Grösse und einen schönen Ausdruck.

§. 281. Aus der Schule des Spagnoletto gingen ein Paar Künstler hervor, welche wiederum eigenthümliche Richtungen der Kunst einführten, Aniello Falcone und Salvator Rosa; letzterer jedoch besuchte jenen Meister nicht lange und bildete sich vornehmlich beim Aniello aus. Aniello Falcone war der erste bedeutende Schlachtenmaler und stiftete eine grosse Schule. Diese hat sich zugleich in der politischen Geschichte bekannt gemacht, indem sie an dem Aufstande des Masaniello gegen die Spanier als eine organisirte Bande, unter dem Namen des Todesbundes (Compagnia della morte), Theil nahm. Nach dem Tode des Masaniello zerstreute sie sich ausserhalb Neapels;

Aniello ging nach Frankreich, Salvator nach Rom und später nach Florenz.

Salvator Rosa (1615—1673) entwickelte eine grosse Vielseitigkeit; er war Historienmaler, Genremaler, Landschaftmaler u. s. w., ausserdem auch Dichter und Musiker*). Die grösste Auswahl von Werken seiner Hand findet man in
1. der Galerie Pitti zu Florenz und in den englischen Sammlungen. In der Historienmalerei folgte er der Richtung der Naturalisten, die er zum Theil nicht ohne Glück behandelte: zwar sind einzelne Werke der Art nüchtern und un-
2. bedeutend, wie z. B. Manches in den Studj und in der
3. Sammlung des Prinzen von Salerno zu Neapel, ja blosse
4. Aktfiguren, wie z. B. der Prometheus im Palast Corsini zu Rom; in andern jedoch spricht sich eine eigenthümliche, bedeutsame Leidenschaftlichkeit aus. Das trefflichste dieser
5. Bilder ist die Verschwörung des Catilina in der Gal. Pitti, unmittelbar aus dem aufgeregten neapolitanischen Leben gegriffene Gestalten in altrömischem Costüm. Unter den
6. einzelnen Charakterfiguren sind zwei Bilder der Grosvenor-Galerie in London auszuzeichnen: Diogenes, und Democrit, letzterer in tiefer, dunkler Einsamkeit, von Skeletten, Statuen u. a. Geräth umgeben, von phantastisch-grandioser Wirkung. Sehr ausgezeichnet ist Salvator in Portraits, die er ebenfalls nach der Art der Naturalisten auffasst. Das
7. wilde, düstere Bildniss eines Geharnischten im Palast Pitti, erreicht beinahe Rembrandt. — In der Schlachtenmalerei bildete er die Weise des Aniello Falcone mit grosser Meisterschaft aus und leistete darin in Einzelnen ebenfalls sehr
8. Treffliches. Ein unvergleichliches Schlachtbild in zor-
9. nig-gelben Lichte enthält der Louvre; Geringeres im Pallast Pitti.

Im Fache der Landschaftmalerei scheint sich Salvator

*) Ueber sein Skizzenbuch (223 Blätter in 2 Bänden) auf der Rathsbibliothek zu Leipzig s. die Mittheilung von Dr. K. Vogel im Kunstblatt 1837, No. 66.

Rosa ziemlich selbständig gebildet zu haben. Erst in seiner spätern, florentinischen Epoche glaubt man Einflüsse des Claude Lorrain zu erkennen; man sieht in einzelnen Werken der Art dieselbe idealisirende Auffassungsweise, dieselbe Heiterkeit der Lüfte und einfache Reinheit der Linien, die in Claude's Werken dem Beschauer entgegentreten. Eine grosse herrliche Küstenlandschaft 10.
dieser Art in der Galerie Colonna zu Rom. Doch fällt in andern Bildern dieser Art eine gewisse nüchterne Absichtlichkeit auf (zwei grosse, etwas decorationsmässige 11.
Marinen im Palast Pitti); schöner und eigenthümlicher entwickelt sich Salvator, wo er wilde Gebirgsgegenden, einsame Schluchten, dichtverwachsene Wälder u. dgl. darstellt, und am schönsten in den Landschaften von geringerer Dimension, in denen eine solche, mehr phantastische Auffassung der Natur auf einen kleineren Raum concentrirt ist, und das Ganze, wenn ich so sagen darf, mehr einen einzelnen Accord, eine geistreiche Andeutung giebt, mehr eine augenblickliche Stimmung ausspricht, als die Durchführung eines grösseren Gedankens. Die Ausführung des Einzelnen lag dabei dem Künstler weniger nahe; was er erstrebt, ist der Ausdruck des Naturmomentes, der düstern Abende, der Oede und Zerfallenheit u. dgl., wobei die wesentlichste Wirkung auf den Lichtcontrasten ruht. In solchen Landschaften pflegt Salvator sodann auch in der Regel eine eigenthümliche Staffage von Einsiedlern, Räubern, umherziehenden Soldaten u. dgl. anzubringen, welche die allgemeine Stimmung des Bildes, den Ausdruck des Einsamen, Unheimlichen und Grausigen noch entschiedener darlegen helfen. (Bekanntlich soll der Künstler selbst in seiner Jugend das Banditenleben in den wildesten Gegenden Unteritaliens mitgemacht haben.) Trefflichste Bilder der Art sind namentlich in der öffentlichen Galerie von Augsburg vorhanden, 12.
andere (besonders ausgezeichnet eine Soldatenlandschaft) im 13.
Louvre, in englischen Galerieen etc. — In andern endlich tritt das Element der Landschaft noch mehr zurück und

seine Figuren machen den Hauptgegenstand des Bildes aus. Hier bekundet sich wiederum das Talent des Künstlers, seine phantastisch poetische Auffassungsweise, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Mehrfach kommt unter diesen Bildern die Darstellung eines büssenden Kriegers vor. Ein sehr schönes Exemplar von kleinerer Dimension und von
14. ganz vorzüglicher Ausführung sah ich im Jahre 1832 zu Carlsruhe zum Verkauf ausgestellt; man sah auf dem Bilde einen Baum in einer wilden Gegend, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz aufgerichtet; darunter einen Krieger, liegend, zum Theil nackt und nur mit dem Helm und einzelnen Eisenschienen bekleidet, an Händen und Füssen gebunden, aber so, dass die Hände gegen das Kreuz hin gefaltet
15. waren. Ein andres ebenfalls sehr treffliches Exemplar, mit mehreren Abänderungen und von etwas grösserer Dimen-
16. sion, befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. Auch die sog. selva de filosofi im Palast Pitti gehört hieher. —
17. Ein kleines Seebild im Berliner Museum ist wiederum als Darstellung dämonischer Naturgewalt einzig in seiner Art: an schroffer Gebirgsküste wüthet der wildeste Sturm; ein Schiff wird von den hochschäumenden Wellen unrettbar in eine Felsbucht, dem Beschauer entgegengejagt.

Salvator Rosa hat ein Paar Landschafter gebildet, den Römer Bartolommeo Torregiani, der, wie der Meister, zuweilen an Claude Lorrain erinnert, und den Neapolitaner Domenico Gargiuoli (Micco Spadaro), der sich auch in kleinen Figurenbildern versucht hat. Von letz-
18. terem sieht man viele Gemälde in Neapel, namentlich in den Studj. Sachlich interessant sind hier die Darstellungen der Zeitereignisse; die ganze Tragödie des Masaniello, so wie die Pest des Jahres 1656 haben an Spadaro einen getreuen Darsteller gefunden.

Auch ein guter sicilianischer Meister dieser Zeit, Pietro Novelli gen. Morrealese, welcher zwischen den spanischen Malern und Caravaggio die Mitte zu halten
19. scheint, mag hier genannt werden. Die Hochzeit zu Cana

im Refectorium der Benedictiner zu Monreale gilt als sein bestes Bild. In Rom mehrere gute Portraits.

Jene Richtung auf Genre- und Schlachtenmalerei fand neben den genannten auch noch bei andern Künstlern jener Zeit Anwendung. Vornehmlich ist unter diesen Michelangelo Cerquozzi (Michelangelo delle battaglie) (1602—1660) zu nennen, der in Schlachten, besonders aber in der Darsellung niederer Volksscenen in der Art des Pieter van Laar (welcher damals in Rom grosses Glück machte) höchst ausgezeichnet ist. Nicht bloss an Naivetät und Humor, sondern auch in der sehr sorgfältigen Durchführung und in der meisterlichen Behandlung des Tons steht er bisweilen den besten Niederländern parallel. Er hielt sich weniger an das Niedliche und Hübsche im italienischen Leben, an die bunten Trachten u. dgl., als vielmehr an den zerlumpten Lazzaronismus, und zwar in seiner Harmlosigkeit, — denn davon wusste dieser Künstler noch nichts, dass man die Malerei als sociales Hetzmittel missbrauchen
könne. Ein treffliches Bild von ihm, den Einzug eines 20.
Papstes zu Rom vorstellend, befindet sich im Berliner Mu-
seum, — Andres im Palast Spada zu Rom, z. B. das rüh- 21.
rende Bild des todten Esels: der Mann trägt den Sattel weg und blickt noch einmal nach dem treuen Thiere um; eine Alte hat so eben mit der Schürze die Augen getrocknet; ein Mädchen kniet mit schmerzlicher Geberde daneben. — Schüler des Cerquozzi war der Franzose Jacques Courtois oder Bourguignon (Jacopo Cortesè, Borgognone 1621—71), der unter den Schlachtenmalern einer der gerühmtesten ist. Seine Schlachtbilder sind oft geistreich und lebendig, aber von grosser Flüchtigkeit; zudem tragen insgemein die Bilder einer Anzahl von Nachahmern seinen
Namen. (Zwei echte Schlachtbilder im Palast Borghese.) 22.

Die Energie, welche die neapolitanischen Künstler dieses Zeitraumes entwickelt hatten, ward durch ihre Nachfolger nicht nachgeahmt. Diese wandten sich vornehmlich zur Richtung des Pietro da Cortona und führten dieselbe

leidige Manier auch in die neapolitanische Kunst ein. Dahin gehört eins der grössten Talente neuerer Malerei, der Schnellmaler Luca Giordano, genannt Fa presto (1632—1705). Vielleicht hat nie ein Künstler mit grösseren Gaben sträflichern Missbrauch getrieben. Schönheitssinn, Charakter, dramatisches Leben, Farbengluth, — Alles diess kommt stellenweise in seinen Bildern zur glanzvollsten Erscheinung, aber das leichte und schnelle Fertigmachen stand ihm obenan und er gab jene Eigenschaften willig in den Kauf. Bei burlesk gefassten Gegenständen wird man durch diese muthwillige Selbstvernichtung noch am
23. wenigsten gestört und man mag z. B. jenes riesige Frescobild in der Kirche de' Gerolimini zu Neapel mit Ergötzen betrachten, wo Christus die Lazzaroni von Käufern und Verkäufern vor sich her die Doppeltreppe herunter peitscht. Dagegen erregt es eine gewisse Wehmuth, wenn man in
24. den Deckenfresken der Sakristei von S. Martino, in dem
25. Urtheil des Paris (Berliner Museum) die grosse Begabung erkannt hat und die schmachvollen Duzendbilder damit vergleicht.

§. 282. Bei den Venetianern zeigt sich im Verlauf des XVII. Jahrhunderts mannigfach manieristische Ausartung und Einfluss auswärtiger Kunstbestrebungen; doch blieb bei ihnen die eigenthümliche Richtung ihrer Schule (zumeist im naturalistischen Sinne der Zeit) vorherrschend und förderte im Einzelnen noch manches Gute zu Tage.

Jacopo Palma giov. (1544—etwa 1628), von dessen Werken Venedig voll ist, zeigt bei aller Handwerksmässigkeit, mit der er arbeitete, doch immer noch viel Talent und schöne Einzelheiten, vornehmlich in den Köp-
1. fen. Einige seiner bedeutendsten Bilder sieht man im
2. Dogenpalast und in der Akademie; vieles Andre in den
3. Kirchen: eine gute Madonna mit Heiligen in S. Francesco
4. della Vigna; eine heil. Katharina, von der Marter des Rades gerettet, in S. M. de' Frari. — Später ist Giovanni Contarino, der sich zur Nachahmung Michelangelo's hin-

neigte. — Der Zeitgenoss des Contarino, Carlo Ridolfi, in dessen Werken man etwas weniger Manier bemerkt, hat sich als Geschichtschreiber der venetianischen Schule grosse Verdienste erworben.

Der bedeutendste, zur venetianischen Schule gehörige Künstler des XVII. Jahrhunderts ist der Paduaner Alessandro Varotari, genannt: il Padovanino (1590—1650). Weit entfernt von der Verwilderung der Schüler Tintoretto's, wird Padovanino durch angebornen Schönheitssinn auf das grosse Vorbild Tizians zurückgeführt; allein der Beschauer fühlt, ähnlich wie bei Cigoli und dessen Schulgenossen, dass diese Schönheit etwas Mittelbares, Idealbewusstes und somit nicht völlig naiv ist (ohne dass man sie desshalb kalt-akademisch schelten könnte). Sehr belehrend ist in diesem Betracht eine Vergleichung zwischen den weiblichen Halbfiguren des Padovanino in der Akade- 5.
mie zu Venedig mit tizianischen Bildern dieser Art. Dieselbe Sammlung enthält auch das Hauptwerk des Künst- 6.
lers: eine grosse Hochzeit von Cana, theilweise in der Art des Paolo Veronese, nur dass die Hervorhebung schöner Einzelgestalten hier dem Klang eines einzigen, mächtigen Gesammtakkordes vorgezogen ist. Dieselbe Schönheit, mit dem edeln Ausdruck sehnsüchtiger Wonne, bietet das Bild eines heil. Diaconus im Augenblick der Verzückung, in derselben Galerie. — Weniger anziehend ist ein anderer Paduaner, Pietro Liberi. — Auch nimmt der Veroneser Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto, unter den Künstlern dieser Zeit durch brillante, obwohl manierirte Auffassung und durch sinnliche Schönheit eine nicht unbedeutende Stelle ein. Wie Padovanino an Cigoli und Allori, so erinnert er z. B. in seinem Bilde der schönen Kün- 7.
ste (Galerie Colonna zu Rom) an Matteo Rosselli. Andere Bilder in Dresden.

§. 283. Die spätern Schicksale der italienischen Malerei können wir hier nur kurz andeuten. Mit dem Ende des XVII. Jahrh. hatte das selbständige Leben fast in allen Schulen aufgehört; ein allgemeines Niveau des Styles, welches sich am meisten an Pietro di Cortona anlehnt, vereinigte mit wenigen Ausnahmen die sehr zahlreichen und vielbeschäftigten italienischen Künstler dieser Zeit. Man kann sie ganz kurz die Decorationsmaler nennen, theils weil sie ohne Rücksicht auf den Sinn ihrer Aufgaben und auf die wahren Naturformen sich bemühten, grosse Räume möglichst schnell mit möglichst schlagenden und gefälligen Effekten auszufüllen, theils weil sie auch Genre-, Stillleben- und Blumenmalerei von der rein decorativen Seite aus betrieben, zum grossen Unterschiede von den Niederländern, welche auf das Wesen der Dinge ausgingen. Diese letztern Gattungen erhoben sich überhaupt in Italien fast nie zu ganz vollständiger Geltung und haben immer noch das Ansehen von Abschnitzeln der Historienmalerei.

Uebrigens fehlt es auch in dieser schlechten Zeit nicht an bedeutenden Talenten und überraschender Virtuosität. Wir nennen von den Schülern des Pietro di Cortona den bisweilen ganz anmuthigen Gianfranc. Romanelli († 1662), den Ciro Ferri († 1689), so wie dessen gemässigten Nachfolger Bened. Luti († 1724); unter den Nachf. des Sacchi den Filippo Lauri († 1694); unter den Venetianern die manierirten, aber nicht talentlosen Naturalisten Pietro Vecchia und Carlo Lotti (eigentlich Loth aus München, Schüler des Liberi † 1698), den schlichtern Pietro Rotari von Verona († 1762), so wie die bisweilen glücklichen Nachahmer Paolo's: Marco Ricci († 1729) und Gio. Batt. Tiepolo († 1770), einen abenteuerlichen Phantasten; unter den Nachfolgern Luca Giordano's endlich Paolo de Matteis († 1729), Seb. Conca († 1764) und Francesco Solimena († 1747).

In den Nebengattungen kann weder Gio. Bened. Castiglione († 1670) als Stillleben- und Thiermaler, noch

Mario de' Fiori († 1673) als Blumenmaler, noch G. Paolo Pannini († 1764) als Architekturmaler irgendwie mit den gleichzeitigen niederländischen Heroen in diesen Fächern verglichen werden. Am erfreulichsten sind noch die beiden Architekturmaler Antonio Canale und sein Neffe Bernardo Bellotto, welche den Beinamen Canaletto führen. Ihre Stadtprospekte, besonders venetianischer Kanäle, sind tüchtig gemalt und gewähren dem Beschauer mannigfaches Interesse. Bilder der Art kommen ungemein häufig vor.

Drittes Capitel.

Niederländische und deutsche Historienmalerei.

§. 284. Die niederländische Kunst des XVII. Jahrhunderts, und insbesondere die Historienmalerei scheidet sich zunächst in zwei Richtungen, die zwar schon früher, jedoch nicht mit solcher Entschiedenheit, sichtbar gewesen waren. Die eine derselben ging von den spanischen Niederlanden, vornehmlich von Brabant aus, wo die katholische Kirche Siegerin, die Malerei mithin mehr im Dienste der Kirche geblieben war, und wo zugleich die neuen Bestrebungen noch auf gewisse Weise an das Studium der älteren classischen Meister Italiens angeknüpft wurden. Die andre Richtung, die in dem protestantischen Holland entstand, befolgte dagegen einen gänzlich unabhängigen Weg der Entwickelung. Neben beiden steht noch eine dritte Richtung der Historienmalerei, welche sich unmittelbar der Weise der italienischen Zeitgenossen, und zwar mehr der Naturalisten wie der Eklektiker, anschloss. Zu der letzteren gehören namentlich auch die wenigen Deutschen,

welche in dieser Zeit, da in Deutschland die verheerenden Stürme und die Nachwehen des dreissigjährigen Krieges wütheten, zur Ausübung der Kunst Musse und Gelegenheit fanden.

A. Schule von Brabant*).

§. 285. Während aller Wechselfälle des niederländischen Befreiungskrieges, — wir erinnern nur an die berühmte Belagerung von 1584 auf 85 — war Antwerpen immer die thätigste Kunstwerkstätte diesseits der Alpen geblieben, allerdings unter der Herrschaft des italisirenden Manierismus, wie er sich in den Schulen des Floris und de Vos ausgeprägt hatte. Zur Seite dieser Ansprüche auf Idealität und Formenentwickelung im Sinne der römischen Schule ging nun wie eine Parodie einher die genrehafte Skurrilität eines Peter Breughel und seiner Genossen. Ein halbes Jahrhundert dauerten diese Contraste eines conventionellen, von aussen hereingetragenen, völlig ausgehöhlten Prunkstyles und eines in die Gemeinheit geflüchteten Naturalismus; ja sie finden sich bisweilen in demselben Maler, in demselben Bilde beisammen, bis endlich der grosse Genius erschien, in welchem die wahren Elemente der bisherigen niederländischen Kunst nebst den frischen Antrieben der Zeit sich zu einem neuen Style sammelten.

Diess ist Peter Paul Rubens. Bei ihm zeigt sich wie bei den Manieristen, gegen welche er siegreich auftrat, das Streben nach einer bestimmten Entwickelung der Formen; doch sind diese Formen nicht mehr willkürlich nach einem allgemeinen äusserlichen Schönheitsprincip gewählt, sondern es sind die einer derben kräftigen Natur, als in welchen die Absichten des Künstlers, oder vielmehr die ge-

*) Schnaase: Niederländische Briefe, S. 261 ff. — *Mémoires et documents inédits sur A. van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains etc. par W. Hookham Carpenter; trad. de l'Anglais par L. Hymans, Anvers* 1845.

meinsame Richtung der Zeit, auf sinnliches Begehren, Affekt, Leidenschaft sich nur genügend aussprechen konnten. Aus eben diesem Grunde zeigen seine Compositionen stets eine vollkommen dramatische Durchbildung, sind die verschiedenen Charaktere stets bestimmt ausgesprochen und aufs Entschiedenste nüancirt, die einzelnen Individuen zu vollkommener Selbständigkeit und Unabhängigkeit ausgeprägt. Freilich fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der grossen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber stets ist Rubens gross, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrükken waren; seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will: sinnlichen Begeisterung hervor, der im Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt und der überall die Hand des Meisters von den Schülern, die ihm in der Ausführung behülflich waren und seine Weise sich anzueignen strebten, unterscheiden lässt. — Mit dieser Begeisterung für alles Lebendige hängt auch seine Vielseitigkeit zusammen. Er war nicht nur der grösste Historienmaler: auch seine Bildnisse sind von nobler Lebensfülle, seine Landschaften ein leuchtender Abglanz des Daseins, seine Thierstücke gewaltige naturgeschichtliche Tragödien. Dazu kömmt noch eine lange, gleichmässige Fruchtbarkeit, günstige Verhältnisse von aussen, eine sehr eingeübte Schule und frühe europäische Berühmtheit.

Im Verhältniss zu den übrigen Schulen jener Zeit nimmt er eine durchaus selbständige Stellung ein. Er ist naiver und ungleich weniger von Stylgesetzen befangen als die italienischen Eklektiker, die ihm hinwiederum an Adel und Gemessenheit überlegen sind; er ist, auch in extremen

Fällen, weniger absichtlich, grell und wüst als die Naturalisten, aber auch nicht so dämonisch ergreifend; er übertrifft die Spanier an warmer, wunderbarer Durchsichtigkeit und Fröhlichkeit des Colorites, aber sein Naturalismus ist sanguinischer, minder fein, edel und vielseitig.

Rubens war den 28. Juni 1577 zu Köln geboren, wo sich seine Eltern, auf der Flucht aus Antwerpen, aufhielten, wurde jedoch bald mit ihnen in ihre Heimath zurückgeführt und starb zu Antwerpen den 30. Mai 1640. — Er erhielt eine gelehrte Bildung und erlernte die Malerei beim Octavius van Veen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ging er nach Italien und studirte daselbst, während eines siebenjährigen Aufenthalts, vornehmlich die Werke der venetianischen Meister, insbesondre des Tizian und Paolo Veronese, in denen er die meiste Uebereinstimmung mit seiner eignen Richtung fand*). Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen veranlassten ihn die zahlreichen Aufträge, mit denen er heimgesucht ward, eine grosse Werkstatt und Schule zu eröffnen. Sein Leben war an äusseren Ehren reich; er

*) Die in Italien gemalten Bilder zeigen, wie Rubens erst allmälig seinen Styl erweiterte. Am interessantesten sind drei colossale Bilder (vom Jahre 1605) im Chor der Vallicella (Chiesa nuova) zu Rom: ein Marienbild, von Engeln emporgetragen und angebetet, links die HH. Gregor, Maurus und Papias. In der Composition herrscht hier schon der grandiose Schwung, in den Engeln die heitere Fülle der spätern Blüthezeit, während sich in den Köpfen noch ein Ueberrest akademischer Aengstlichkeit, in den Stellungen noch etwas Unfreies geltend macht. Die Behandlung der Gewänder hat schon vieles von Paolo Veronese, dagegen fehlt der Lichtglanz, welcher die spätern Gebilde des Meisters durchdringt. Bezeichnend für dieses wie für andere frühe Bilder ist der gelbe, in den Schatten warmbräunliche Fleischton, welcher später bekanntlich durch Zinnober und Blau verdrängt wird. Als Werke dieser Zeit gelten auch die Wölfin mit Romulus und Remus (Galerie des Capitols), dreizehn Halbfiguren Christi und der Apostel, andächtig und edel, doch schon der spätern Weise näher (Gartenhaus bei Palazzo Rospigliosi), S. Sebastian, dem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Gal. Corsini), u. a. m.

ward von den Regenten seiner Heimath ausgezeichnet und machte als Gesandter, mit wichtigen Aufträgen versehen, mehrfach Reisen nach Spanien, England und Holland. Was ihn aber in dieser Zeit des Künstlerneides und der Intrigue noch mehr ehrte, war der edle, liebevolle Privatcharakter. Das Verhältniss zu seinem grossen, ihn wesentlich ergänzenden Schüler Van Dyck scheint gemüthlich und völlig neidlos gewesen zu sein.

Unter den Gemälden von Rubens sind im Allgemeinen die aus seiner früheren Zeit, namentlich diejenigen, welche er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte, die anziehendern, indem sich zumeist in diesen seine Eigenthümlichkeit von der liebenswürdigsten Seite zeigt; in den späteren Werken ging er, um den zahllosen Anforderungen zu genügen, nicht nur zu einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung über, sondern auch die Auffassung und Composition zeigen sich in diesen minder durchdacht und abgeschlossen; auch musste er in späterer Zeit seinen Gehülfen oft einen zu grossen Antheil an seinen Arbeiten gestatten.

Eins der bedeutendsten und trefflichsten unter denje- 1.
nigen Gemälden von Rubens, die unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien entstanden, ist ein Altargemälde mit Flügeln, in der k. k. Galerie zu Wien. Auf dem Mittelbilde ist Maria dargestellt, umgeben von vier heil. Jungfrauen, indem sie dem heil. Ildephonsus einen prächtigen Messornat überreicht; auf den Seitentafeln die Bildnisse der Stifter, knieend: der Erzherzog Albert, General-Gouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heilige Albert, — gegenüber seine Gemahlin Clara Isabella mit der heil. Clara. Die schöne einfache Composition, die grossartige Ruhe der Gestalten auf den Flügelbildern, vor Allem aber die freudige Pracht des höchst vollendeten und durchaus harmonischen Colorits, welche über das Ganze ausgegossen ist, geben diesem Gemälde eine der ersten Stellen unten den vorzüglichsten Werken

2. des Meisters. — Auch die sorgfältige und ausdrucksvolle Anbetung der Könige im Brüsseler Museum gehört wohl noch in diese Zeit; mit grosser Meisterschaft concentrirt sich die übervolle Composition um das den ältesten König seg-
3. nende Kind. — Von den 42 Gemälden im Louvre nennen wir wir vorerst nur ein anderes treffliches Bild desselben Inhalts.

Zu den Werken dieser früheren Zeit, die Rubens in frischer männlicher Kraft, mit Liebe und Ruhe gearbeitet
4. hat, gehört ferner der grössere Theil der in der Akademie von Antwerpen befindlichen Bilder*). Unter diesen sind namentlich anzuführen: eine heilige Familie, die er bei seiner Aufnahme der Akademie schenkte; — die heil. Anna, die Jungfrau Maria als Kind im Lesen unterrichtend, ein Bild, in welchem kräftiges, frisches Alter mit blühender, aber scharf und zierlich gebildeter Jugend zu einer freundlichen Gruppe vereinigt ist; — die heilige Therese, zu den Füssen des Erlösers hingeworfen, in feurigem Gebet und reizvoller Selbstvergessenheit für die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer flehend, während ein Engel ihnen bereits aus den Flammen heraushilft; — der heilige Franciscus von Assisi, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, Nachahmung eines ähnlichen Bildes des Agostino Caracci, welches den heiligen Hieronymus darstellt (S. 357), vielleicht minder ruhig und edel in der Composition als dieses, dabei jedoch energischer und ungleich lebenvoller in der Ausführung; — sodann ein Altarbild, ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt. Dies letztere Gemälde ist nicht bloss an der äusserst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Werk zu erkennen, sondern es zeigt selbst, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel — berühmt unter dem Namen le Christ à la paille — enthält den Leichnam des von Kreuz abgenommenen Erlösers, die

*) S. bes. Schnaase, a. a. O. S. 262 ff.

Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen als in späteren Bildern, und der Meister scheint im Reichthum und in künstlicher Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Es ist dieselbe Lebenskraft, wie in den späteren Werken, aber noch vollkommen beherrscht; sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme zu geben, und gerade die Mässigung und Zurückhaltung bei so grosser Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. — Christus, dem Thomas die Seitenwunde zeigend, auf den Flügeln der Donator und seine Gemahlin, Portraits von schönster Wirklichkeit, während das Mittelbild schon etwas Schweres und Conventionelles hat. — Christus am Kreuz, den Blick heftig gen Himmel gerichtet, höchst grandios, edel und ergreifend. — Eine grosse, imposante Anbetung der Könige ist schon von mehr äusserlicher Bravour und hauptsächlich durch Licht und Farbe bedeutend. — Endlich noch ein grosses Gemälde aus der entwickelten Zeit des Meisters, welches bei grösserer Kraft und Freiheit doch zugleich der tiefsten innern Empfindung voll ist: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, zu seinen Füssen die Getreuen des Herrn in tiefem Schmerze; Magdalena von heftigen Gefühlen bewegt, als wolle sie den Stoss, den Longinus auf den bereits Verschiedenen führt, noch abwehren; daneben wenige Krieger, — eine Sparsamkeit der Composition, durch welche die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farbe gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender wirken. (Die drei Kreuze stehen in der Diagonale in das Bild hinein.) — Drei Oelskizzen für die Triumphbogen beim Einzug des Erzherzogs Ferdinand, prachtvoll überladen, genial und rein malerisch erfunden. (Dass indess Rubens als Architekt auch mit einer für jene Zeit sehr edlen Mässigung und Besonnenheit verfuhr, wo es ihm Ernst war, zeigt die Kirche S. Char-

les in Antwerpen, soweit die ursprüngliche Anlage erhalten ist.)

Vielleicht die bedeutendsten Meisterwerke von Rubens
sind die beiden kolossalen Gemälde mit Flügeln, welche
5. im Querschiff des Domes von Antwerpen*) befindlich sind:
zuerst die *Aufrichtung des Kreuzes*, wobei die Flügel
mit zu der Handlung des Hauptbildes gehören. Ich wüsste
kein anderes Gemälde des XVII. Jahrhunderts von ähnlicher Gewalt des Momentes zu nennen; eben richtet sich
das Kreuz mit dem Erlöser, durch gewaltige Anstrengung
einer Schaar von Schergen, schwankend von der Erde auf,
links prächtige Reiter, rechts die entsetzensvollen Weiber,
dazu ein scharfes, imposante Massen bildendes Licht —
das Ganze ergreift wie ein jäher Schrei ungeheuern Schmerzes. — Berühmter ist die *Kreuzabnahme*; als grandiose
Composition, mit vollkommen durchdachter Betheiligung der
einzelnen Gestalten durch Handlung und Ausdruck eines
der vollkommensten Bilder des XVII. Jahrhunderts, und
zugleich durch Colorit und malerische Vollendung höchst
ausgezeichnet, wenn auch in dem tiefinnerlichen Schmerz
eine gewisse Grösse vermisst wird. Auch die Flügelbilder
beider Gemälde sind vortrefflich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, dass beide Frauen auf
der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu
wie dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist; seitwärts, die Treppe hinansteigend, ein Mädchen von überreicher Jugendschönheit. Auf den Aussenseiten, — der h.
Christoph mit dem Eremiten — ist in dem Christuskinde
auf der Schulter des Heiligen ein göttlich kräftiges
6. Naturleben dargestellt. — Minder anziehend ist das offenbar ganz späte Gemälde über dem Hauptaltare des Domes,
die Himmelfahrt Mariä darstellend, — ein Gegenstand, der
Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit ungleich ferner lag,
als die ebengenannten.

*) Vgl. *Schnaase* a. a. O. S. 220.

Zu den trefflichsten Gemälden von Rubens, die man in
Antwerpen sieht, gehört noch das Gemälde seiner Grab- 7.
kapelle in der Kirche St. Jacob; eine santa conversazione von schönster venetianischer Art; man erkennt in der Madonna und den Heiligen die Züge seiner Familie, sowie das Bildniss des Malers unter der Gestalt des heiligen Georg. Zeigt sich hier (wie auch in andern Altarwerken der Art), wo kein besondrer dramatischer Moment gegeben war, eine gewisse Ueberfülle der Composition, eine schwelgerische Kraft der Gestalten, so tritt dabei doch zugleich eine leuchtende Farbenpracht und eine grosse Schönheit des Einzelnen hervor. Hier ist Alles Lebenslust und Freude, und man mag wohl den Künstler beneiden, der seine und der Seinigen Grabstätte mit einem solchen Bilde zu schmücken im Stande war. Das wunderbare Weib mit entblösstem Busen, welches als heil. Magdalena vor der Gnadenmutter steht, trägt die Züge der schönen Helena Forman, der zweiten Gemahlin des Meisters, die er unzählige Male in Historienbildern wie als Portrait dargestellt hat, aber nirgends mit solcher Hoheit wie hier.

Ein anderes, ungleich grösseres Altarbild von wesent- 8.
lich venetianischem Motiv befindet sich in S. Augustin zu Antwerpen. Oben, über einer Treppenarchitektur wird die heil. Catharina knieend mit dem Christuskinde vermählt, welches auf dem Schoosse seiner Mutter sitzt; Joseph, Petrus und Paulus stehen im Hintergrunde; die Doppeltreppe hinan, meist in rascher Bewegung — als fürchteten sie bei der Ceremonie zu spät zu kommen — steigen mehrere andere Heilige; unten macht S. Georg (wiederum das Bildniss des Rubens) den heiligen Sebastian eifrig auf den Vorgang aufmerksam. Sebastian, etwas theatralisch in den Vordergrund gepflanzt, ist eine der vollkommensten Gestalten des Meisters, wie denn diess Gemälde durchgängig von trefflichster Arbeit ist. (Oelskizze im Berliner Museum.) 9.

§. 286. Von zahllosen andern Bildern in den niederländ. Kirchen und Galerieen können wir hier nur das Allerwich-

tigste berühren. An das letztgenannte Bild reiht sich in
1. entsprechender Meisterschaft: die Aufnahme des h. Bavo in's Kloster des heil. Amandus (in einer der Chorkapellen von S. Bavon zu Gent). Der ehemalige Krieger, noch in der Rüstung, ist die Klostertreppe hinaufgestiegen und knieet nun — während sich unten die Armen um die von ihm geschenkte Habe streiten — demüthig vor dem Abt,
2. zur Seite zwei schöne Frauen. — In S. Jan zu Mecheln ein grosses Altarwerk, die Anbetung der Könige, auf den Flügeln innen die Enthauptung Johannes d. T. und Johannes d. Ev. in dem Kessel mit siedendem Oele, aussen die Taufe Christi und Johannes auf Pathmos, sämmtliche Bilder, wie schon erwähnt, in 18 Tagen vollendet und dennoch von sehr schöner und fleissiger Ausführung. — In
3. Notre-Dame zu Mecheln ein anderes grosses Altarwerk, den Fischzug Petri darstellend, auf den Flügeln innen die Geschichte des jungen Tobias und die Auffindung des Sta-
4. ters, aussen Petrus und Andreas. — In S. Paul in Antwerpen: Christi Geisselung, herrlich gemalte Aktfiguren,
5. sonst nicht bedeutend. — Im Museum zu Brüssel einige grosse, meist späte Bilder, das beste eine grosse Himmelfahrt Mariä, mit einem Reigen lieblicher Engelgenien, in welche Rubens die heiterste kindliche Lust zu legen wusste. Sonst tritt hier wie in den folgenden Bildern das manierirte Colorit der spätern Zeit und eine flüchtige Ausführung störend hervor. Wir nennen nur den heil. Franciscus, welcher mit höchstem Eifer die Erdkugel vor dem Zorne Christi schützt, — das scheussliche Marterthum des heil. Livinus, — die Krönung Mariä (noch mehrfach vorhanden) etc., Werke in welchen übrigens noch immer die höchst energische Bezeichnung des Momentes Staunen erregt.

6. Unter den sehr zahlreichen Bildern des Madrider Museums ist das Wunder der ehernen Schlange bei weitem das Bedeutendste und sicher eine der grössten Leistungen des Meisters. Die Gruppe des herandrängenden Volkes ist hier von grösster Macht und Schönheit, namentlich die

Umgebung des ohnmächtigen Weibes und der zu Boden gesunkene, von Schlangen umwundene Jüngling, aber auch alles Uebrige ist mit so hoher künstlerischer Mässigung und doch solcher Lebendigkeit des Geschehens angeordnet, zugleich auch in so reinem Style durchgeführt, wie diess nur von sehr wenigen Bildern des Meisters zu rühmen ist. — Ausserdem findet sich dort eine Dornenkrönung und eine nicht sehr grosse Madonna mit Heiligen, beide Bilder aus dem Escurial stammend und den Beschreibungen zufolge von allerhöchstem Werthe.

Von den englischen Sammlungen kommt hier vor
Allem die des Herzogs von Marlborough zu Blenheim in 7.
Betracht. Eine „Rückkehr aus Aegypten", naiv und von innigem Ausdrucke, eine schöne geistreiche Skizze zu einem Altarblatt, die Flucht Loths und seiner Familie aus Sodom,
von sehr lebendigem Ausdruck des Momentes (schöne kleine 8.
Wiederholung im Louvre, bez. 1625), und Christus eine Donatorenfamilie segnend, daneben zürnend die Apostel, —
alle diese Bilder sind aus der besten frühern Zeit. Ebenso 9.
das grosse und sehr treffliche Bild der Ehebrecherin vor Christo, bei Hrn. Miles in Leight-Court.

Den Werken der besten Zeit sind ferner zwei grosse
Altargemälde anzuschliessen, welche, aus der Jesuiterkirche 10.
von Antwerpen stammend, sich gegenwärtig in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien befinden; sie stellen die Wunder dar, welche durch den heil. Ignatius von Loyola und durch den heil. Franciscus Xaverius verrichtet werden. Auch in diesen zwar bemerkt man eine gewisse Ueberfülle der Composition, welche die gemessene Gruppirung in etwas stört, zugleich aber wiederum eine kräftige dramatische Entwickelung der verschiedenen Handlungen, eine bedeutsame, tribunenartige Gesammtanordnung, und Würde, Ruhe, Feierlichkeit in den zumeist hervorgehobenen Gestalten der beiden Heiligen. Die Galerie von Wien ist ausserdem noch sehr reich an Gemälden von Rubens, zu deren berühmtesten noch das Bild des heil. Ambrosius gehört, welcher

den Kaiser Theodosius von der Kirchenpforte zurückweist.

Auch sonst sind in Deutschland noch zahlreiche Werke
11. des Rubens verbreitet. Die Kreuzigung Petri in S. Peter zu Köln ist eines der berühmtesten und in technischer Beziehung wohl bewundernswerth, wirkt aber durch das ausschliessliche Vorwalten der körperlichen Anstrengung und der Marter hochst unerquicklich. — Eine Menge von
12. Bildern z. B. in der Sammlung von Pommersfelden u. a. Privatgalerieen müssen wir übergehen.

§. 287. Vielleicht die bedeutendste Anzahl von Gemälden
1. des Rubens findet man in der Münchner Galerie vereinigt. Sie gewähren eine reichhaltige Uebersicht über die verschiedenen Richtungen des Meisters. Ist in ihnen zwar kein Gemälde vorhanden, welches seinen Meisterwerken in Antwerpen an Tiefe der inneren Empfindung zu vergleichen sein dürfte, so enthalten sie dagegen zunächst höchst ausgezeichnete Beispiele für die Darstellung aufgeregter Leidenschaften, gewaltsamer, körperlicher Anstrengungen. Unter diesen sind vornehmlich einige kleinere, fast skizzenartige Bilder zu nennen, und vor allen die Darstellung einer Amazonenschlacht. Man sieht auf dem Bilde einen Fluss empor, über den eine hochgewölbte Brücke geführt ist; wilde Reiterschaaren, Amazonen von Griechen verfolgt, stürmen über die Brücke hin, indem in der Mitte sich ein dichter Knäuel des Kampfes bildet: links im Vorgrund werden die Amazonen in den Fluss hinab getrieben, rechts stürzen andre mit ihren Rossen vom hohen Uferrande in die schäumenden Fluten hinab. Bei dem heftigsten Gewühle ist doch die Composition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen in trefflichstem Verhältniss zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser u. dgl. prächtig gemalt. — Die Bekehrung Pauli, eine Composition, die bei dem grossen Reichthum der Figuren ebenfalls sehr klar geordnet und in meisterhafter Keckheit hingeworfen ist. Man

sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürtzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt.
In lebensgrossen Figuren von Rubens ausgeführt und zwar 2.
mit seltener Mässigung in Form und Farbe, befindet sich dieselbe Composition in Leight-Court bei Bristol. — Nicht
ganz so anziehend ist, in der Münchner Galerie, die Dar- 3.
stellung des Sanherib, welcher mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel in die Flucht geschlagen wird; auch dies zwar ein höchst gewaltiges Effektbild, aber von etwas verworrener Anordnung. — Sehr bedeutend ist dagegen ein grösseres Bild: Simson, welcher von der Delila verrathen wird. Seiner Haare beraubt, springt der Held von dem verderblichen Lager empor, indem er in ohnmächtiger Wuth gegen die Banden, die ihn fesseln, anringt; Schergen um ihn her, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten festhalten; Delila zur Seite, auf die Polster gestützt, üppig in durchsichtigem Gewande, halb höhnisch, halb furchtsam nach dem Ueberwundenen zurückblickend, aus dessen Nähe sie die besorgte Dienerin zu ziehen sucht. — Endlich ein höchst meisterhaftes Gemälde mit lebensgrossen Figuren, eine Gruppe Reiter im Kampfe mit zweien Löwen darstellend. Der höchste Culminationspunkt gewaltsamer, leidenschaftlicher Bewegung unter Menschen und Thieren, bei vollkommen besonnener Entwickelung des Vorganges, gewährt diesem Bilde ein eigenthümlich grossartiges Interesse. — (Von nicht geringerer Wirkung ist eine 4.
im Jahre 1612 gemalte Wolfsjagd, wobei Rubens mit seiner ersten Frau zu Pferde anwesend ist, bei Lord Ashburton in London.) Spätere zahlreiche Bilder dieser Art sind grossentheils von Schülerhänden. (S. unten.)

Dann ist in der Münchner Galerie eine Reihe von 5.
Gemälden vorhanden, welche den Sturz der Verdammten zum Gegenstande haben. In diesen Darstellungen tritt

jedoch dem Beschauer eine bereits ausschweifende Phantasie entgegen, der es nicht mehr um grossartige Anordnung, sondern wesentlich um wilde Knäuel nackter, schwülstig gebildeter Körper zu thun war. Eben so sind auch zwei Gemälde von grösster Dimension, das sehr berühmte und in technischer Beziehung allerdings höchst ausgezeichnete jüngste Gericht und der Sturz des siebenköpfigen Drachens, wenig anziehend.

Auch in andren Darstellungen des Nackten beleidigt Rubens nicht selten durch schwerfällige Körperbildungen und Gemeinheit der Auffassung*) das Auge des Beschauers, wie namentlich in den Bacchusfesten, dergleichen in mehreren
6. Galerieen (eins der Art z. B. in der Münchner Galerie) vorkommen. Doch finden sich wiederum einzelne hieher gehörige Darstellungen, in welchen die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass jene volleren Formen weniger anstössig, wenn nicht gar gerechtfertigt erscheinen. Auch in dieser Beziehung besitzt die Münchner Galerie treffliche Beispiele, unter denen besonders fünf muntere Kindergenien die einen Fruchtkranz schleppen, sodann die Entführung der Töchter des Leucippus durch Castor und Pollux und eine Darstellung schlafender Jagdnymphen, die von Waldgöttern belauscht werden, an-
7. zuführen sind. Unter den Bildern dieser Art in der Galerie von Blenheim in England ist der Raub der Proserpina ein herrliches, in den Formen gemässigtes Bild voll lodernder Leidenschaft, aus der besten Zeit; eine Befreiung der Andromeda möchte noch früher, selbst in den italienischen Aufenthalt zu setzen sein; eine Venus mit Adonis, aus der mittleren Zeit, bietet ebenfalls edel sinnliche Formen

*) Man irrt sehr, wenn man die bei Rubens übliche Bildung der weiblichen Gestalt für eine niederländische Durchschnittsbildung hält, und selbst wenn sie es wäre, so hätten sich doch anders geartete Künstler, wie z. B. van Dyck, aus innerm Antriebe darüber zu erheben vermocht. Rubens wollte und erstrebte vor Allem den Ausdruck eines reichen, selbst üppigen Sinnenlebens und begegnete damit den Wünschen zahlloser Besteller.

und ist sehr vorzüglich gemalt. — Von den grossen mytho-
logischen Bildern des Madrider Museums wird wiederum 8.
eine Befreiung der Andromeda besonders bewundert. Vie-
les Andre der Art sieht man an andern Orten, z. B. in
den Galerieen des k. Schlosses von Berlin und von Sans- 9.
souci bei Potsdam. In manchen dieser Bilder, die für die 10.
Prunksäle der Reichen und Vornehmen gearbeitet wurden, tritt freilich die eigene Hand des Meisters nur in den Hauptpartieen hervor.

§. 288. Aehnlich auch verhält es sich mit einer eignen Klasse von Gemälden des Rubens, in denen die Gestalten der alten Mythe als allegorische Figuren, zumeist in speciellem Bezuge auf geschichtliche Begebenheiten und mit Portraitbildungen vermischt, angebracht sind. Unser jetziger Geschmack thut den damaligen Künstlern, in Betreff dieser Allegorieen oft Unrecht. Gewiss, sie sind durch und durch conventionell und oft sehr trivial erfunden, sie wiederholen sich und nutzen sich ab, sie entbehren von vorn herein aller ernstlichern Intention und sind wesentlich auf decorativen Pomp berechnet. Aber welch ein Künstler muss das gewesen sein, der selbst diesem nüchternen Schema — das ihm die Bildung seiner Zeit aufdrang — so viel warmes Lebensblut, so viel Leidenschaft, so viel unmittelbare Existenz einzuflössen vermochte! Ich erwähne hier z. B.
die Allegorie des Krieges, im Palast Pitti. Eris mit der 1.
Fackel reisst einen kräftigen Krieger aus den Armen der vergeblich widerstrebenden Liebe, an welche sich mehrere Genien angstvoll anklammern; jammernd eilt ihm die Respublica mit der Mauerkrone nach, gefolgt von einem Genius mit dem Reichsapfel; vor der Zwietrachtsgöttin her sieht man schon zu Boden gestürzt eine Muse mit Laute und Notenbuch, einen Mann mit Cirkel und Säulencapitäl und eine Frau mit einem Kinde; zertreten liegt auf der Erde ein Buch, eine Zeichnung, ein Köcher Amor's und ein Mercuriusstab; vom Himmel sausen die Kriegesfurien nieder, während im Hintergrunde bereits die Schlacht ent-

brennt. Diess Alles ist mit einer Liebe und Begeisterung, mit einer sinnlichen Pracht und Fülle ausgedrückt, welche die volle innere Theilnahme des Künstlers nicht bezweifeln
2. lässt. — Das Hauptwerk der Art ist die grosse Reihenfolge der 21 Gemälde (im Louvre), welche die Geschichte der Maria von Medicis darstellen und im Auftrage dieser Königin ausgeführt wurden. In denjenigen, in welchen die wirklich historische Darstellung überwiegt, tritt die hohe Begabung des Historienmalers allerdings auf das Glänzendste hervor, aber auch die — sehr ungescheut — eingemischten allegorischen Figuren, ja selbst die vorherrschend allegorischen Compositionen stören nicht so sehr als man z. B. nach den Stichen voraussetzen würde, weil Alles durch die übermächtige Bestimmtheit des Styles zusammengehalten wird. Die Ausführung, welche vier Jahre dauerte, ist freilich sehr ungleich und grossentheils von Schülerhän-
3. den. — Zwei grosse flüchtige Decorationsbilder in den Uffizien zu Florenz, Heinrich IV. in der Schlacht von Jvry und sein Einzug in Paris, sind in Betreff der Conception dem besten der eben angeführten Gemälde gleichzustellen; die Schlacht ist eine wilde, mächtige und doch nicht verwirrte Composition, der Einzug trotz der zahlreich eingemischten Allegorien und des halb antiken Costüms doch von ergreifendster Wirklichkeit, namentlich die Volksgruppen. — Freilich hat diese Richtung auf das äusserlich Allegorische unter Rubens Nachfolgern mannigfach Widerwärtiges zum Vorschein gebracht.

Dass Rubens nur wenige Genrebilder gemalt hat, ist desshalb zu beklagen, weil diese wenigen gerade sehr
4. ausgezeichnet sind. Wir erinnern nur an jenes unvergleichliche (frühe) Bild der Dresdner Galerie, die Züchtigung
5. Amors, und an den bacchantisch wilden Bauerntanz im Louvre, ein Gemälde welches den Blick mit Gewalt in den wüsten Strudel der Leidenschaft mit hineinzieht.

Nicht minder gross zeigt sich Rubens in seinen Portraitbildern, in denen eine frische, kräftige Auffassung

der Natur, häufig auch eine sorgfältigere Behandlung und liebevollere Ausführung wie bei dem grösseren Theil seiner historischen Gemälde sichtbar wird. In den englischen Galerieen, in Paris, in den bedeutendsten Galerieen von Deutschland findet man zahlreiche Portraitbilder seiner Hand, im Einzelnen höchst Ausgezeichnetes. Zum Allerwichtigsten gehört der (irrig) sogenannte chapeau de paille, 6.
in der Sammlung Sir Robert Peel's zu London, das Bild eines jungen Mädchens, durch einen breitkrämpigen Hut beschattet und somit in vollendetstem Helldunkel. Hier vor Allem zeigt sich Rubens als der Maler des Lichtes. In der Dresdner Galerie: das köstliche Bild der beiden 7.
Knaben des Meisters. In der Münchner Pinakothek Meh- 8.
reres von höchstem Werthe. Häufig hat er sich selbst und seine beiden Frauen, mit besondrer Vorliebe seine zweite Frau, die durch ihre Schönheit berühmte Helena Forman, abgebildet; so z. B. in einem Prachtbilde der Galerie von Blenheim, welches ihn mit seiner Gemahlin in 9.
einem Prunkgarten spazierend darstellt; ein anderes sehr schönes Porträt der Helena und eine sinnig idyllische Dar- 10.
stellung des Meisters mit seiner ersten Frau in der Münchner Pinakothek. — In der Galerie Pitti zu Florenz ist 11.
eins seiner trefflichsten Porträtbilder, welches ihn selbst mit seinem Bruder, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius (?) darstellt.

Die Anzahl der Gemälde, welche man Rubens zuschreibt, geht ins Unberechenbare. Die im Vorigen angeführten sollen nur als vorzügliche Beispiele seiner verschiedenen Richtungen gelten. Ueber seine ausgezeichneten Leistungen im Fache der landschaftlichen Darstellung wird später bei der gesonderten Betrachtung dieses Zweiges der Malerei, in dessen Entwickelung sie wesentlich eingreifen, die Rede sein.

§. 289. Der berühmteste unter Rubens Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). In den früheren Bildern dieses Künstlers ist noch deutlich das Bestreben des Schü-

lers wahrzunehmen, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters sich, bis zur Uebertreibung, anzueignen sucht.
1. Die Galerie des Berliner Museums enthält für diese frühere Richtung einige seltene Beispiele. Zu diesen gehört ein Gemälde, die beiden Johannes darstellend, welches das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit zeigt. Aehnlich eine Ausgiessung des heil. Geistes, eine nicht glückliche Composition, doch mit lebendigen, charaktervollen Köpfen. Ungleich bedeutender ist ein drittes Bild, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi; auch hier zwar noch eine gewaltsame, von Uebertreibung nicht freie Manier in den Gestalten, aber zugleich eine klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere. — Als Gegenstück hievon
2. möchte eine grosse Darstellung des Judaskusses in der Sammlung von Corshamhouse zu betrachten sein, ein Bild von leuchtenden Farben und grösster Wirkung. Judas will eben den Heiland umarmen, welchen bereits die dichtgedrängte Häscherschaar — darunter ein Fackelträger —
3. umgiebt. Eine andere Darstellung desselben Gegenstandes im Madrider Museum.

Nachmals, vornehmlich wie es scheint durch Studien in Italien veranlasst, verliess van Dyck diese Richtung des Meisters auf das Ueberschwängliche und Gewaltsame und bildete sich eine eigenthümliche Weise, in der er zahlreiche Werke geliefert hat. Statt des Ausdruckes gewaltsamer Affekte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er es mehr den anmuthvolleren Bildungen, dem zarteren Colorit der italienischen Meister, vornehmlich des Tizian, gleich zu thun und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süsseren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben. Es sind insgemein Darstellungen äusserlich ruhiger Zustände, die sich zumeist in einem eng beschlossenen Kreise bewegen*).

*) Von diesen Lieblingsgegenständen des Malers kommt z. B.

Van Dyck hat es in dieser mehr sentimentalen Weise im Einzelnen zur schönsten Vollendung, zum ergreifendsten Pathos gebracht, aber er vermochte nicht überall die nöthige Grenze zu beobachten; zuweilen streift er hiebei bereits an eine absichtliche, theatralische Manier.

An der Grenze des Ueberganges aus seiner früheren in die spätere Weise steht ein Gemälde, welches sich in einer Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray befindet*). 4.
Es stellt die Aufrichtung des Kreuzes dar. Kühne Zeichnung der wenigen Figuren, — der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt sich lebendig nach dem Beschauer hin umwendet, die drei Henker, dies Alles ist noch höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Den tief eingreifenden, innerlichen Schmerz der Seele hat van Dyck am vorzüglichsten in einer Reihe von Bildern verwandten Inhalts, zum Theil auch verwandter Composition, ausgedrückt; sie stellen den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuz, von den Seinigen betrauert, dar; bei der Mehrzahl derselben ruht der Leichnam im Schlosse der schmerzenreichen Mutter, und Engel, welche weinend anbeten, oder erst von Johannes herangeführt werden, sind zur Seite. Die Akademie zu Antwerpen bewahrt zwei 5.
Bilder der Art, welche, wenn schon in verschiedenem Maasse, ebenfalls noch an die kräftigere Behandlung des Meisters erinnern. Zwei andere in der Galerie von Mün- 6.
chen, wovon wiederum das eine noch manche Eigenthümlichkeiten des Rubens hat. Andre im Palast Borghese zu 7.
Rom, im Louvre, im Madrider Museum, bei Hrn. Brentano in 8.
Frankfurt a. M., u. s. w. Eine schöne, in Farbe und Licht 9.

Christus am Kreuze 12 mal, der todte Christus von den Seinigen beweint 11 mal, S. Sebastian 5 mal vor, wenn alle betreffenden Bilder echt sind.

*) Schnaase a. a. O. S. 425.

10. höchst vollendete Darstellung derselben Scene befindet sich
im Museum von Berlin; doch ist hier die Composition
verschieden, indem Johannes, ein schöner milder Jüngling,
den Kopf des Erlösers stützt und schmerzvoll zur Magda-
lena blickt, welche zu den Füssen des Heilandes kniet. Zu
11. ausserordentlicher Schönheit und Tiefe gesteigert, findet
sich dieser Gegenstand in einem nicht sehr grossen Bilde
der Kapuzinerkirche S. Anton zu Antwerpen, welches wir
in Beziehung auf den Ausdruck all den genannten Bildern
vorziehen möchten. — Aehnliche Tiefe des Schmerzes und
leidenvoller Ergebung, vereint mit dem Streben nach an-
muthvoller Körperbildung, zeigt sich in einer Reihe andrer
Bilder, welche das Martyrthum des heil. Sebastian darstel-
12. len. Mehrere der Art finden sich in der Münchner Ga-
13. lerie, im Louvre u. a. a. O. — Von den meist kleinen
Darstellungen des Gekreuzigten befindet sich vielleicht die
14. schönste in der Akademie zu Antwerpen, eine ebenfalls
15. treffliche in S. Jaques, andere a. a. O. Es ist nicht gerade
der leidende Gott, aber immer ein Bild des edelsten Schmer-
zes und der ergreifendsten Sehnsucht, gehoben durch einen
Hintergrund von düstern Wolken. — Grössere Bilder,
welche auch noch die Angehörigen Christi und die Kriegs-
16. knechte mit umfassen, finden sich im Dom von Mecheln
17. und in Saint-Michel zu Gent; ersteres in Farbe und Aus-
druck vorzüglich bedeutend, obwohl in schlechtem Zustande.

In den Darstellungen der h. Familie, welche van Dyck
ebenfalls mehrfach gemalt hat, zeigt sich dagegen zumeist
eine liebenswürdige, weiche Heiterkeit und Anmuth. Die
18. Münchner Galerie enthält hiefür wiederum einige interessante
19. Beispiele. — In dem Berliner Museum ist ein Bild, welches
hiemit zugleich wiederum jenen mehr elegischen Ton ver-
bindet. Es stellt die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen
Kinde dar und vor ihnen die irdischen Vorfahren des Er-
lösers, Adam, Eva und David, welche zugleich als Reprä-
sentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit aufgefasst
sind: drei sinnlich schöne, schuldbewusste, aber zutrauungs-

voll hingegebene Gesichter; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl. Ein minder schönes Exemplar dieses Bildes und eine vorzüg- 20.
liche Madonna mit Donatoren finden sich im Louvre. Eine Madonna mit dem Kinde, edel und von sehr brillanter 21.
Färbung, in der Bridgewater-Galerie zu London. Eine Madonna mit dem Kinde und der heil. Catharina in der 22.
Grosvenor-Galerie möchte an zarter Empfindung und vollendeter Ausführung eins der wichtigsten Bilder dieser Art sein.

Andre historische Darstellungen biblischen Inhalts finden sich einzeln und seltner. Ebenso die Compositionen antik mythischer Scenen. Letztere waren überhaupt, da das Element der Sentimentalität in ihnen keine genügende Aeusserung fand, der Richtung des van Dyck weniger entsprechend; und wenn er hier gleich, in der Darstellung nackter Körperformen, die Zartheit seines Colorits entwickeln konnte, so wusste er doch nicht jenen Ausdruck von Naivetät zu erlangen, welcher für solche Darstellungen unter allen Umständen nöthig ist.

§. 290. Den grössten Ruhm hat van Dyck im Portrait*) erlangt, indem er nicht nur im Allgemeinen die Natur auf eine edle Weise und in schöner warmer Färbung darzustellen wusste, sondern indem es zugleich seiner eigenthümlichen Auffassung gegeben war, das feinere Wesen der vornehmen Stände, die geheimeren Züge des Charakters bei äusserer Abglättung desselben, lebendig und geistreich zu entfalten und mit der bequemsten, wahrhaft aristokratischen Ungezwungenheit zu verbinden. Ueberdiess hatte er das Glück, viele wirklich bedeutende Menschen zu porträtiren und ein malerisches Zeitcostüm ohne eigentliche Buntheit anwenden zu können.

*) Man glaubt noch jetzt dritthalbhundert Bildnisse von seiner Hand nachweisen zu können. Vgl. Rathgeber, Annalen etc. II. Abth. S. 99 u. f.

Aus seiner frühern Lebenszeit in Antwerpen und aus
einem (erst neuerlich nachgewiesenen) frühern Aufenthalt
in England, 1620 auf 21, ist wenig Sicheres bekannt, wohl
aber aus der Zeit seiner Reisen in Italien (1621—26) wo
er als vollendeter Cavalier mit den höchsten Ständen ver-
1. kehrte. Damals entstand, wie man glaubt, jenes Porträt
des Cardinals Bentivoglio, welches selbst unter den Schätzen
des Palastes Pitti zu Florenz eine der allerersten Stellen
einnimmt. Vor einer rothen Draperie an einem roth bezo-
genen Tische sitzt in rothem Kleide und weisser Alba der
berühmte Diplomat, eine offene Depesche in den feinen
2. Händen; er blickt fast überrascht seitwärts. Im Palast
Brignole zu Genua, wo sich der Künstler lange aufhielt,
findet sich eine Reihe meisterhafter Porträts u. a. Bilder,
wovon das grosse Reiterbild des Marchese A. G. Brignole
das wichtigste ist; das herrliche Pferd schreitet gerade vor-
wärts; der vornehme Reiter scheint mit gezogenem Hute
3. zu grüssen. Andere Porträts in den Palästen Marcello Du-
4. razzo, Filippo Durazzo, Pallavicini u. A. m. — Auch das
5. berühmte Reiterbild Carl's V. in der Tribuna der Uffizien
zu Florenz fällt wohl in diese Zeit; über dem Kaiser schwebt
ein Adler mit dem Lorbeerkranz, hinten auf stürmischem
Meer treibt in der Dämmerung ein Schiff. — Aus der
Zeit von 1626—32, welche van Dyck wieder meist in Ant-
6. werpen zubrachte, sind noch in der dortigen Akademie
zwei ganz einfache, aber sehr geistvolle Porträts, der sa-
voyische Diplomat Scaglia und der Bischof Malderus von
7. Antwerpen vorhanden; im Berliner Museum Prinz Thomas
von Carignan — höchst vollendet und von trefflichem Aus-
druck zweideutigen Stolzes — und die Infantin Isabella als
8. Clarissin; im Louvre u. a. das grosse Reiterbild des Mini-
sters und Generals Moncada, vielleicht das schönste was
in dieser Art von van Dyck vorhanden ist und welches an
Grösse und Adel des Styles wie in allem Einzelnen der
Behandlung auch Velasquez erreicht und übertrifft; — in
9. der Nationalgalerie zu London das fälschlich sogenannte

Bildniss des Gevartius, von grösster Energie und Charakterfülle; — im Madrider Museum das Reiterbild des Infanten 10.
Don Fernando; Anderes a. a. O.

Im Jahre 1632 ging van Dyck an den Hof Carls I. von England, den er in der Folge nur auf kurze Zeit wieder verliess. Wie hundert Jahre früher Holbein, so beschränkte auch er sich in England auf die Porträtmalerei, und die ersten Werke dieser Art gehören noch mit zu seinen vorzüglichsten; später aber, als es galt, die Mittel zu einer sehr vornehm gewordenen Lebensweise zu bestreiten, wurde er flüchtiger, im Ausdruck allgemeiner und in der Färbung kälter. Von den sehr zahlreichen Bildnissen 11.
der Mitglieder des königlichen Hauses ist dasjenige Carls I. im Louvre das schönste: der König, mit sanftmelancholischem Ausdruck vorwärts blickend, im einfachen Jagdkleide, steht neben seinem Pferde vor einem Gebüsch; bei ihm Stallmeister und Page. Ebendaselbst die Bildnisse eines Herrn und einer Dame, jedes mit einem Töchterchen, von sehr geistvoller und eleganter Auffassung. U. a. m. —
In Windsor: Carl I. zu Pferde, fast von vorn gesehen, in 12.
würdevoller Ruhe, neben ihm sein Stallmeister; die Kinder
Carls I. in zwei verschiedenen Bildern, wovon das eine im 13.
Berliner Museum, das andere in der Dresdner Galerie wie- 14.
derholt ist; Carl I. und seine Gemahlin mit 2 Prinzen, schon etwas kalt und decorationsmässig. — Anderes in
Devonshirehouse zu London; in Chiswick (Villa des Her- 15.
zogs von Devonshire); in der Bridgewater-Galerie zu Lon- 16.
don; in Blenheim (hier wiederum Carl I. zu Pferde, und 17.
Lord Stafford in ernstem Nachsinnen einem Secretär diktirend); beim Herzog von Sutherland zu London (hier das 18.
berühmte, sehr sorgfältig ausgeführte Bild des Grafen Arundel); beim Grafen de Grey in London; beim Grafen 19.
Cowper in Pansanger (ein grosses, höchst stattliches Fami- 20.
lienporträt); in Warwickcastle; in Castle Howard (das edel 21.
melancholische, meisterhafte Bildniss des Franz Snyders); 22.
in Chatsworth (u. a. Lady Riche, eines der schönsten weib- 23.

24. lichen Porträts); in Althorp beim Grafen Spencer; in
25. Woburn-Abbey (Herzog von Bedford) eine Reihe trefflich-
26. ster Porträts; — endlich in Wiltonhouse beim Grafen von
Pembroke: hier ist ausser dem grössten Familienporträt
van Dyck's noch eine ganze Sammlung echter und unechter
Bildnisse vorhanden. Schliesslich ist noch als ein vor-
27. zügliches Werk dieser Epoche (?) das Reiterbild des Don
Carlo Colonna, im gleichnamigen Palast zu Rom zu nennen.
Dem feurig springenden Pferde quillt die Mähne über die
Stirn; im Hintergrunde sieht man eine Schlacht; oben
schwebt eine Göttin mit einer Säule, dem Symbol des
Hauses Colonna. Es ist vielleicht das einzige Beispiel
einer — allerdings sehr ungeschickten — allegorischen
Ausschmückung, welche van Dyck's feiner realistischer
Sinn sonst immer abzulehnen wusste.

Van Dyck zählt wenig Nachahmer seiner eigenthüm-
lichen Manier. Der vorzüglichste dürfte Cornelius de
28. Vos sein, von dem ein wohlgelungenes grosses Porträtbild,
welches der Art des Meisters nahe kömmt, im Berliner
Museum vorhanden ist. Wie es sich mit der Echtheit der
29. grossen mythologischen Bilder verhält, welche im Madrider
Museum den Namen des Corn. de Vos tragen, wissen wir
nicht. Das eine ist ein unendlich schwerfälliger und wider-
wärtiger Triumphzug des Bacchus, in der gemeinen Art
eines Jordaens; das andere ein Kampf der Centauren und
Lapithen. — Auch gehören hieher Thomas Willeborts
und Nicolaus Wieling, die sich im Allgemeinen wenig-
stens durch eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels auszeich-
nen. Von beiden sieht man verschiedene Gemälde in den
30. Schlössern von Berlin und Potsdam, vom ersten auch eins
31. im Museum von Berlin.

§. 291. Die übrigen Schüler und Nachfolger von Rubens blieben mehr bei den äusseren Eigenthümlichkeiten dieses Meisters stehen, indem sie seine kühne Zeichnung, seine kraftvolle Darstellungsweise, die Lebhaftigkeit seiner Compositionen sich anzueignen bemüht waren; und indem

sie zugleich durch die Richtung des Meisters auf die Nachahmung der derben Natur hingewiesen waren, so schützte sie dies, im Allgemeinen, vor manieristischer, d. h. lügenhafter Ausartung. Aber die Lebensfülle und Frische, der geistvolle scharfe Ausdruck, die innerliche Lust und Freude, welches Alles den Werken des Rubens ihren eigenthümlichen Werth giebt, vermochten sie nicht zu erreichen, und so ist die Mehrzahl ihrer Werke, wenn auch nicht abstossend, so doch nur wenig anziehend. In Brabant, vornehmlich in der Akademie und den Kirchen von Antwerpen, ist die grösste Anzahl ihrer oft kolossalen Gemälde vorhanden. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Jacob Jordaens, ein Maler, der sich vornehmlich durch sichere Zeichnung und Tüchtigkeit der Behandlung auszeichnet. In mythologischen und andern auf ideale Auffassung angewiesenen Gegenständen wird er plump und gemein; auch in biblischen Geschichten welche sich mehr dem täglichen Leben nähern, wirkt er mehr nur durch einen gewissen Farbenpomp; dagegen sind seine lebensgrossen Genrebilder oft von höchst komischer Wirkung durch das Zusammentreffen einer schwerfälligen Lustigkeit mit den breiten, üppigen Formen des Rubens. So z. B. das Familienconcert, worin das Sprichwort: „wie die Alten sungen, so zwitscherten die Jungen“ äusserst handgreiflich dargestellt ist. Eine seiner beliebtesten Compositionen, der man in verschiedenen Galerieen begegnet, ist die Darstellung des Bohnenfestes oder andrer Trinkgesellschaften. Andre Schüler sind Abraham van Diepenbeck, welcher vielleicht am treusten auf die spätere Weise des Rubens einging; Peter van Mol, ein vorzüglicher Colorist; Theodor van Thulden, früher ganz Nachahmer des Rubens, später zarter aber auch manierirter; Erasmus Quellinus (dessen gleichnamiger Sohn einer der spätesten Repräsentanten dieses brabantischen Styles ist); Cornelius Schut, der in Köln und später in Spanien arbeitete, ein kalter Manierist, u. s. w. Eben so gehören hieher mehrere der

eigentlichen Schule ferner stehende Künstler: Gerhard Seghers, Caspar de Crayer, Nicolaus Liemaekern, gen. Roose u. a. (Werke der beiden letztgenannten sind vornehmlich in Gent vorhanden). Obwohl an Talent mit Rubens nicht zu vergleichen, sind diese Künstler sehr achtungswerth durch ihr Bestreben, die Richtung ihres Vorbildes stylgemäss, hie und da in italienischem Sinne, umzugestalten. Besonders de Crayer verbindet oft einen sehr edeln, abgemessenen Naturalismus und einen schönen Ausdruck mit einer grossen künstlerischen Vollendung, wenn auch sein Colorit nie die Glanzfülle des Rubens erreicht. Hauptwerke ausser den Niederlanden: in der Münchner Pinakothek und in der Pfarrkirche und Malteserkirche zu Amberg. — Auch derjenige Künstler, welcher dem Rubens bei seinem Auftreten in Antwerpen als erbitterter Nebenbuhler entgegentrat, Abraham Jansens, zeigt ein Bestreben nach derselben derbsinnlichen Darstellungsweise; er hat jedoch vielleicht am Wenigsten von der Lust und Heiterkeit seines Feindes.

B. Holländische Schule.

§. 292. Bei den Holländern hatte sich ebenfalls um den Beginn des XVII. Jahrhunderts eine Opposition gegen das manieristische Wesen der Meister des vorigen Jahrhunderts gebildet. Hier war man zunächst bei dem durch das einfache Bedürfniss Hervorgerufenen, bei der Portraitdarstellung, stehen geblieben, welche, dem Inhaltslosen und Willkürlichen jener Meister gegenüber (und wie es auch bei diesen bereits nicht an einzelnen Beispielen gefehlt hatte), in der unbefangenen Naturnachbildung einen festen und sicheren Halt fand. Man befolgte hierin im Allgemeinen jene schlichte und einfache Auffassungsweise, die besonders bei Holbein und dessen Nachfolgern bereits so schöne Früchte getragen hatte. Mit Liebe und Sorgfalt, ohne kleinliche Aengstlichkeit, aber auch ohne sonderlich poetische Auffassung, bestrebte man sich, die Gestalt des Vorbildes

in seiner vollen Eigenthümlichkeit wiederzugeben. So spiegelt sich in den Bildern der holländischen Maler dieser Zeit aufs Vollkommenste der nationelle Charakter ihrer Landsleute, wie derselbe sich jetzt, im Besitz bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Behaglichkeit, ausgebildet hatte; und wenn in diesen Bildern zuweilen eine gewisse zweideutige Selbstgenügsamkeit (die aber mehr auf Rechnung der Originale als ihrer Abbildungen zu schreiben sein dürfte) dem Beschauer ein ironisches Lächeln ablockt, so ist doch auch hierin soviel Wahrheit, in der malerischen Behandlung des Ganzen eine solche Vollendung, dass die Mehrzahl dieser Bilder unbedingt den trefflichsten Leistungen im Fache der Porträtmalerei zuzuzählen ist, wie sie auch zur Zierde der vorzüglichsten Gemäldegalerieen dienen.

Zu diesen Künstlern gehören, als die bedeutendsten: Michael Mierevelt (1567—1641), ansprechend durch einfache, wahre Auffassung und fleissige Ausführung) und sein Schüler Paul Moreelze, dessen Bilder von grösster Klarheit und Vollendung sind; — Johann van Ravestyn; — Franz Hals (1584—1666), letzterer zwar aus Mecheln gebürtig, aber durch die Orte seiner künstlerischen Wirksamkeit, in der er es zu hoher Vollendung brachte, wesentlich als ein Holländer zu betrachten. Seine Porträts sind insgemein höchst lebendig und geistreich aufgefasst, aber nicht sowohl durch gleichmässige Vollendung, als durch kecke einzelne Züge ausgezeichnet. Treffliches u. a. im 1.
Berliner Museum. — Theodor de Keyser, dem ebengenannten der Zeit nach zunächst stehend. Die seltnen Bilder dieses Künstlers zeigen eine ungemein ergötzliche Naivetät in der Darstellung bürgerlich philiströser Lebensverhältnisse, zugleich aber auch eine höchst ausgezeichnete, kräftige, naturlebendige Ausführung. Das Bild eines Kauf- 2.
mannes mit seiner zahlreichen Familie, im Berliner Museum befindlich, ist meisterhaft in dem Ausdrucke behaglicher und höchst langweiliger Zufriedenheit; ebenso ein andres Porträtbild, aus zwei Figuren bestehend, in der Galerie 3.

von München. — Cornelius Janson van Keulen (st. 1656); seine Bilder zeigen ein feines Naturgefühl, sind
4. aber in der Carnation etwas blass, obwohl zart. Zu Lutonhouse in England das Porträt des Staatspensionärs de Witt und seiner Gemahlin.

Etwas jünger als die genannten ist der berühmteste der holländischen Porträtmaler: Bartholomäus van der Helst (1613—1670). Er neigt sich in der Behandlungsweise zu der Manier des van Dyck und ist diesem Künstler besonders im Colorit nahe verwandt, aber auch er zeigt in der Auffassung ganz das naive Element seiner Vorgänger und ist an Wahrheit und Gewissenhaftigkeit der Durchbildung einer der allerersten niederländischen Meister. Sein
5. vorzüglichstes Gemälde befindet sich im Museum von Amsterdam. Es stellt das Gastmahl dar, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münster'schen Friedens veranstaltete*). Der Länge nach übersieht man auf diesem kolossalen Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Der Hauptmann in schwarzer Kleidung sitzt ruhig in der Mitte, zum Beschauer gewandt, ein Bein über das andre geworfen, und in seinem Arme die blauseidne Fahne mit dem Wappen der Stadt. Rund umher die derben Waffengefährten, in köstlichen Gruppen, mit einander scherzend und schmausend, trinkend und sich die Hände drückend nach Herzenslust. Die mannigfachsten Individualitäten, derb, fröhlich und tüchtig, alle wie die Spiegelbilder der Natur, der grösste Reichthum an Stoffen, an blinkendem Waffen- und Trinkgeräth, die gediegene, breite und freie Behandlung geben diesem Gemälde einen in seiner Art einzigen Werth. —
6. Ein zweites Gemälde von ähnlicher Vollendung wie das ebengenannte, aber von ungleich kleinerer Dimension, befindet sich im Museum zu Paris, wo es les quatre bourgmestres benannt wird. Es sind drei Mitglieder der grossen

*) v. Quast, im Museum, 1834, No. 44, S. 363.

Schützengesellschaft von Amsterdam, welche die Preise für
die Sieger im Bogenschiessen in den Händen halten; eine
vierte Figur stellt vermuthlich den Maler selbst dar; im
Hintergrunde drei junge Schützen. An naiver Wirklichkeit,
an Behaglichkeit des Eindrucks, an vollkommener Meister-
schaft der Ausführung möchte dieses Werk in der nieder-
ländischen Kunst wenige seines gleichen haben. Eine Wie- 7.
derholung in lebensgrossen Figuren findet sich im Museum
von Amsterdam. — Einzelne Porträtbilder von van der
Helst, wie auch von den vorerwähnten Künstlern, sind in
verschiedenen Gemäldegalerieen verstreut.

§. 293. Im zweiten Viertel des XVII. Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz gegen die Schule des Rubens in Brabant bildete. Dies war Paul Rembrandt van Ryn, geb. 1606, gest. 1674. Rembrandt schloss sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange zunächst an die Weise der eben genannten Meister an; auch er war zunächst bemüht, in dem Geschlechte der Menschen, welches ihn umgab, seine Vorbilder zu finden und an ihre Erscheinung den Maassstab seines künstlerischen Talentes anzulegen. Aber was bei jenen in gewissem Maasse unbewusst und unbefangen geschehen war, das führte er zugleich mit bestimmter, ausschliesslicher Absicht durch. Er nahm eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit, er ging mit Bewusstsein, oft sogar mit Vorliebe, auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus, er bezeichnete ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte, als die Antiken, nach denen er arbeite*). Man hat diese Art und Weise oft als

*) Seine Vorliebe für modern orientalische Trachten, Turbane u. dgl. hängt wohl damit zusammen, dass die Curiosität — in gewissem Sinne die Romantik — seiner seefahrenden Nation sich ganz besonders an den Orient geknüpft hatte. Uebrigens findet sich Aehnliches

eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch nicht all und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl seinen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschaun vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will, plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel; hastig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schlusse des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert; es treten uns hiedurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige, meist düster poetische Stimmung zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotz dem, dass sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die blosse, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. — Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatten die Malereien des letzteren, bei allem

auch bei einzelnen Italienern, namentlich bei Guercino. — Auch ist es nicht ohne Bedeutung, dass der damalige Protestantismus die alttestamentlichen Darstellungen, bei welchen diese Tracht passlich schien, den neutestamentlichen überhaupt vorzog.

derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neubegründeten katholischen Gottesdienstes oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düstrer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwickelung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objektiv, in vollkommner Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjektive Element, die Darstellung seiner eigenen Gemüthsstimmung, die Hauptsache.

In den früheren Leistungen Rembrandt's treten diese besonderen Eigenthümlichkeiten weniger hervor; er steht hier im nächsten Verhältniss zu den oben besprochenen Portraitmalern seines Landes und hat in ihrer Art einzelnes höchst Ausgezeichnetes hinterlassen. Vor Allem gehört
hieher ein grosses Portraitbild vom Jahre 1632, im Haager 1.
Museum befindlich. Es stellt den berühmten Anatomen Nicolaus Tulp dar, welcher, in Gegenwart verschiedener Zuhörer, an einem männlichen Leichnam eine anatomische Section vornimmt und dieselbe demonstrirt; es ist in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portraitwahrheit gemalt und noch ohne die kecken
Effekte seiner späteren Bilder. — Von ähnlicher Trefflich- 2.
keit, hell, fleissig, doch schon etwas glühender in der Carnation ist ein Bild in der Privatsammlung König Georg IV. zu London: ein Schiffsbaumeister, mit dem Zeichnen eines Schiffes beschäftigt, von seiner Frau unterbrochen, welche ihm einen Brief bringt. — In andren Galerieen kommen ebenfalls einzelne Portraits dieser schlichteren Auffassungsweise vor. Auch in den Portraitarbeiten seiner späteren Zeit zeigt Rembrandt nicht selten, neben manchen Beispielen verwegener, heftiger Auffassung, ein glückliches Bestreben, die Eigenthümlichkeiten seiner Vorbilder mit Ernst, Treue und Sorgfalt wiederzugeben. Die holländischen

3. Privatsammlungen, namentlich die des Hrn. van Loon und
4. des Hrn. van Sixt (eines Nachkommen des Bürgermeisters
gleiches Namens, der Rembrandt's Freund und vornehmster Gönner war) zu Amsterdam, besitzen vorzügliche
Werke der Art. Ebenso findet man in den Galerieen von
5. England, besonders in der des Lord Grosvenor und des
6. Marquis von Stafford zu London, in der von Dulwich Col-
7. lege u. a. sehr werthvolle Beispiele. In der Sammlung des
8. Grafen Cowper zu Pansanger befindet sich Rembrandt's
einziges Reiterbild: der Marschall Turenne. Die etwas hölzerne Bewegung des reich geschmückten Schimmels lässt errathen, wesshalb der Künstler sonst die Darstellung der
9. Pferde vermieden hat. — Mehrere vorzügliche Portraits im
10. Louvre, in der Dresdner Galerie (hier dasjenige des Künstlers und seiner Gemahlin; sie sitzt auf seinen Knien, während er fröhlich ein Champagnerglas emporhebt), in der
11. Münchner Pinakothek, in der Galerie von Braunschweig
12. (hier u. a. der Künstler mit seiner Familie), endlich eine
13. reiche und vorzügliche Auswahl in der Galerie zu Cassel. Die hauptsächlichsten sind: der Poet Croll, mehr in der frühern holländischen Art, vom Jahre 1633; der Rechenmeister Kopenol, am Tische sitzend, im Begriff eine Feder zu schneiden, ein Bild, welches vielleicht den Gipfelpunkt von Rembrandt's Entwickelung bezeichnet; der Bürgermeister Sixt (?), bez. 1639, schwarz mit weissem Kragen, den rechten Arm aufgestützt, von derselben schönen, ebenmässigen Behandlung wie das Bild des Rechenmeisters; Rembrandt's Gattin, im Profil, Hut und Kleid von rothem Sammt mit reichem Schmuck, obwohl aus späterer Zeit, doch noch höchst zart und rosig ausgeführt und von sehr schöner, fast feierlicher Wirkung; Nicolaus Bruyninck, im Lehnstuhl, lächelnd zum Bilde hinaussehend, aus der spätern Zeit und von grösstem Effekt; ein Geharnischter, auf einen Spiess gestützt, bez. 1655, u. s. w.; ein alter bärtiger Mann mit Winkelmass und Feder, bez. 1656, sehr energisch und warm; ein Bürgerfähndrich, derb, spät und

schon einseitig auf den Effekt berechnet. — Das berühmteste Gemälde dieser Art aus Rembrandt's späterer Zeit ist 14.
seine sogenannte „Nachtwache" im Museum von Amsterdam, ein Bild von kolossaler Dimension, welches eine kriegerische Gesellschaft vorstellt, die zum Scheibenschiessen hinauszieht, — ein lustiges Gedränge, alles durcheinander gehend, die Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte der Führer des Zuges, ein grosser stattlicher Herr, schwarz von Kopf bis zu Fusse gekleidet. Licht und Schatten stehen schroff gegeneinder und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung (daher der Name des Bildes), obgleich keine Fackel zu sehen ist. So tritt bereits in diesem Bilde, trotz der entschiedenen Absicht individueller Auffassung, jenes phantastische Element fremdartiger Beleuchtung und spielenden Helldunkels überwiegend hervor*).

§. 294. Natürlich zeigt sich Rembrandt's eigenthümliche Richtung am Vorzüglichsten, wo der darzustellende Gegenstand im Einklange mit seiner düster gewaltigen Stimmung stand. Dahin gehören vornehmlich zwei Gemälde des Berliner 1.
Museums, von denen das eine geradezu als sein Meisterwerk zu betrachten sein dürfte. Dies stellt den tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern dar, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts lebte. Er hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesetzt, um ihn so zur Abdankung zu zwingen; „Arnold (so antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwischen Vater und Sohn beilegen wollte) Arnold ist vier und vierzig Jahre Herzog gewesen, — es ist billig, dass ich nunmehr an die Reihe komme." Auf unsrem Bilde sehen wir den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog hervorschaut, er ist vom Sohne zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm steht Adolph in prächtig glitzernder Klei-

*) v. Quast, im Museum, 1834, No. 43, S. 352.

dung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Faust zu dem Alten empor, mit Verderben-sprühenden Blicken stiert er vor sich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Absalonshaar sein Haupt. Man liest es mit Grauen in diesen entmenschten Zügen, dass er auch das letzte Mittel nicht scheuen wird, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Das Bild ist von einer tragischen Grösse, wie sie nur etwa Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte, — von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichtes, die in ähnlicher Art schwerlich auf einem an-
2. dren Bilde zu finden sein möchte*). — Das zweite Gemälde des Berliner Museums stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern; Zorn und Schmerz wühlen auf eine furchtbar ergreifende Weise in dem Antlitz des Gottgesandten. Das Bild ist überkühn (der Sage nach nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern) gemalt. — Ein drittes Bild derselben Sammlung, Jacob, der mit dem Engel ringt, ist schwächer und ohne die belebende Kraft der vorigen: der Gegenstand lag bereits
3. ausserhalb der Sphäre des Künstlers. — Aehnlich verhält es sich mit dem von den Philistern überfallenen Simson in der Casseler Galerie; der Vorgang ist zwar lebendig erzählt, aber völlig gemein aufgefasst und ohne rechte Entwickelung der Gestalten; auch ist der Gesammteffekt des Lichtes und des Helldunkels keinesweges bedeutend und harmonisch. Auch der Segen Jakob's, ebenda, bez. 1656, hat etwas Nüchternes und ist im Verhältniss zu Rembrandt's Formenauffassung nicht sorgfältig und individuell genug, was sich bei dem grossen Maassstab sehr fühlbar macht.

*) Bekanntlich ist der Arm des Prinzen ausserordentlich verzeichnet. Die beispiellose Ausbildung der Lichteffekte und die ganze phantastische Auffassungsweise sind bei Rembrandt wohl nicht blosse Inspirationssache, sondern ein bewusster Ersatz für seine Unfähigkeit im Zeichnen.

Andre Bilder beruhen ganz in der Darstellung phantastischer Lichterscheinungen, die, wie sie über die handelnden Personen überraschend und betäubend hereinbrechen, so auch den Beschauer in jene Welt des Wunderbaren und Mährchenhaften mit Gewalt hineinziehen. Unter den Bildern der Art ist besonders das Opfer des Abraham, in der 4.
Galerie der Eremitage zu Petersburg, und die Familie des 5.
Tobias mit dem Engel, im Pariser Museum, anzuführen. Auch ist vornehmlich in dieser Beziehung eine Reihenfolge kleiner Bilder in der Münchner Galerie zu erwähnen, wel- 6.
che Scenen aus dem Leben Christi darstellen; doch rufen hier wiederum die Gegenstände Anforderungen hervor, denen die Richtung des Künstlers nicht genügt. — Oder es ist minder ein solcher plötzlicher Effekt des Lichtes, als vielmehr das stille, geheimnissvolle Spielen des Helldunkels, welches dann eine eigenthümlich träumerische Stimmung hervorruft, wie z. B. in ein Paar kleinen Bildchen des Ber- 7.
liner Museums, welche dürftig verfallene Bauernhütten mit seltsamem Gesindel (heiligen Personen nach der Absicht des Künstlers) darstellen. — Auch gehört zu den Bildern dieser Art und Wirkung ein vorzüglich schönes Gemälde 8.
der Galerie Esterhazy zu Wien: zwei studirende Mönche, deren Umgebung durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt wird. Von ähnlichem Werth zwei Bildchen im Louvre, Gelehrte in 9.
tiefem Nachdenken in ihrem Studirzimmer darstellend; durch das Fenster dringt warmes Mittagslicht herein.

In einigen Gemälden hat es Rembrandt gewagt, Gegenstände der heiligen Geschichte in grösseren Dimensionen und mit einer gewissen Entäusserung seines phantastischen Wesens zu behandeln; natürlich tritt aber in diesen seine gemeine Auffassung der Formen um so auffälliger hervor. Das widerwärtigste von den Bildern der Art befindet sich 10.
in der Galerie Esterhazy zu Wien; es stellt, in lebensgrossen Figuren, Christus vor Pilatus dar. Christus, nackt, ein höchst missgeschaffener holländischer Act, die andren Figu-

ren wiederum mit einer gewissen Reminiscenz an das Phan-
tastische, die aber hier, im Gegensatz gegen diese gemeine
11. Natur, nur unerfreulich wirkt. — Ebenso ist auch ein gros-
ses Bild der heiligen Familie in der Münchner Pinakothek
12. wenig anziehend. — Eine andere heil. Familie im Louvre,
ist wenigstens als Genrebild von schönster abendlicher
Stimmung bedeutend. Ein Gastmahl in Emmaus, ebenda,
erreicht jedoch in den Charakteren wirklich einen gewissen
Adel, soweit diess bei Rembrandt möglich ist. Ebenda der
barmherzige Samariter, mit der Wirthin des Verwundeten
sprechend; ein gemässigtes, durch Kraft und Wahrheit an-
13. sprechendes Bild. — Eine Ehebrecherin vor Christo und
eine Kreuzabnahme, letztere grau in grau, in der National-
galerie zu London, zeigen bei gemeinen Formen viele
Lebenswärme, Beseelung und selbst Innigkeit des Aus-
14. druckes; ebenso eine Heimsuchung, bez. 1640, in der Gros-
venor-Galerie.

Auch der antiken Mythe ist Rembrandt in einigen Fäl-
len nachgegangen. Diese passt zwar, in ihren Anforderun-
gen auf classische Reinheit, auch nicht sonderlich für sein
düster eigenwilliges Wesen, doch hat er sie zuweilen wie-
derum auf eigenthümliche Weise in das Mährchen seiner
15. Heimath zu übersetzen vermocht. Dahin rechne ich beson-
ders ein fabelhaftes Bild der Galerie Lichtenstein zu Wien,
welches die Diana vorstellt und irgend einen Jäger (Endy-
mion?), dem sie erscheint; die Doggen des Jägers heulen
angstvoll, während die kleinen Hunde der Göttin stolz da-
stehen. Diana und der Jäger haben etwas bauernhaft Töl-
pisches, und doch kann man sich dem abenteuerlichen
16. Mährchenreize des Ganzen nicht verschliessen. — Der selt-
same Ganymedes-Raub in der Dresdner Galerie ist eben-
falls unter den Bildern dieser Art anzuführen, möchte übri-
gens, des hochkomischen Effektes wegen — der dicke
kleine Junge wird vor Zorn und Angst heulend und zappelnd
durch die Lüfte getragen — wohl als direkte Satyre auf die
mythologischen Bilder der Zeitgenossen aufzufassen sein.

Endlich sind auch von Rembrandt einige landschaftliche
Gemälde vorhanden. Die Münchner Galerie besitzt ein 17.
kleines Bild der Art, eine Herbstlandschaft, Hütten unter
Bäumen, durch welche das Licht der Abendsonne in warmer Gluth hervorbricht. — Anderes dieser Art in den Ga- 18.
lerieen von Braunschweig und Cassel. — Eine gewaltig wir- 19.
kende Landschaft mit einem Hügel und spärlichen Bäumen
im Vordergrunde, hinten eine Ebene mit leuchtendem Horizont, bei Hrn. Rogers in London. — Rembrandt hat eine 20.
sehr bedeutende Anzahl von Original-Radirungen hinterlassen, welche zum grösseren Theil den malerischen Effekten seiner Bilder nahe kommen und den Stempel derselben eigenthümlichen Richtung tragen.

§. 295. Rembrandt erscheint in seiner Richtung durchaus subjektiv; die frappanten Effekte seiner Bilder stehen stets im Einklange mit seiner inneren Gemüthsstimmung. Dies war jedoch ein Element, welches sich nicht, wie etwa die derbe Naturnachahmung des Rubens, durch Lehre und Unterweisung weiter mittheilen liess. Die Mehrzahl seiner Schüler und Nachahmer borgte ihm nur diese äussere Manier ab, ohne den Körper zu besitzen, für den ein solches Gewand bestimmt war. Ihre Bilder sind demnach häufig affektirt und unerspriesslich, und nur wo sie sich wieder auf die unbefangene Nachahmung der Natur hingewiesen sahen, vermochten sie Vorzügliches zu leisten. Das Museum von Berlin besitzt deren eine namhafte Anzahl.

Zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt's gehört
Gerbrand van den Eeckhout; er ist derjenige auf den
vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des Meisters
übergangen zu sein scheint, mit dessen Werken auch die
seinigen oft verwechselt werden. Sein Gemälde: Christus 1.
unter den Lehrern im Tempel, in der Münchner Galerie,
ist eine tüchtige Arbeit und kömmt der Weise des Meisters
ziemlich nahe; auch seine Darstellung Christi im Tempel, 2.
im Museum von Berlin, zeichnet sich durch ein gutes Helldunkel und einzelne lebenvolle Köpfe aus. Gegenwärtig

sind ihm mehrere Gemälde zugeschrieben, welche früher den
3. Namen Rembrandt's trugen: im Berliner Museum die Auf-
erweckung der Tochter des Jairus, eine schöne, still gemüth-
4. volle Scene; in der Galerie von Pommersfelden: die Hexe
von Endor, welche den Geist Samuels erscheinen lässt, ein
Bild von höchst energischer Lichtwirkung, u. A. m.; in der
5. Galerie Doria zu Rom: die auch Tizian benannte Opferung
Isaaks, worin die erste Bewegung, der erste Lebensschrei
des Knaben beim Erscheinen des Engels vortrefflich aus-
6. gedrückt ist. Im Louvre eine Darstellung Samuels vor dem
Hohenpriester Eli, von wahrhaft Rembrandt'scher Gluth
7. und Tiefe des Helldunkels. Gute Genrebilder beim Herzog
von Sutherland in London (spielende Soldaten, in der Art
8. des Terburg) und in Lutonhuse (das lustige Leben in einer
Wachtstube); u. s. w. — Govart Flinck, ein andrer
Schüler, ist nüchterner; er bestrebt sich die frappanten Ef-
fekte des Meisters zu mildern, und mehr die Darstellung
der Form zu geben, ohne dabei jedoch überall zur Einfalt
unbefangener Naturnachahmung zurückkehren zu können.
9. Ein gutes Bild von ihm, im Museum von Amsterdam, stellt
die Bürgergarde der Stadt, zum Gedächtniss des Westphä-
lischen Friedens gemalt, dar. — Ferdinand Bol ist in
einzelnen Portraitdarstellungen vorzüglich und hierin wie-
derum jenen älteren Portraitmalern Hollands anzureihen,
obwohl auch er dabei zugleich auf geistreiche Lichtwirkung
10. ausgeht. Unter seinen im Berliner Museum befindlichen
Bildern ist namentlich ein sehr treffliches Portrait vorhan-
11. den. Mehreres Bedeutende im Louvre. — Ebenso ist Ni-
colaus Maas (dessen Bilder sehr selten sind) ein treff-
licher Portraitmaler; auch in Darstellungen des Genre ist
dieser Künstler durch Gemüthlichkeit und warm-goldenes
12. Helldunkel ausgezeichnet. (Ein treffliches Bild der Art u. a.
in der ständischen Galerie zu Prag.) — G. Horst ist ein
verwunderlicher, im Einzelnen ziemlich dürftiger Manierist
im Rembrandt'schen Style. — Auch Joris van Vliet
zeigt sich als ein höchst abenteuerlicher Phantast, wie z. B.

in einer übrigens keck gemalten Entführung der Proserpina 13.
im Berliner Museum; hier hängen sich die holländischen Zofen der Prinzessin, mit allem Gewicht ihrer schweren Körper an den Mantel derselben, werden aber aufs Spasshafteste nachgeschleift. — Samuel von Hogstraeten ist minder ausgezeichnet als Maler und mehr bekannt durch sein theoretisches Werk über die Kunst. Einige Gemälde 14.
von ihm in der k. k. Galerie zu Wien. — Der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandt's ist Gerhard Dow. Von ihm wird, da er die Weise der Schule verliess, erst später, unter den Genremalern, die Rede sein. — Andere tüchtige Nachfolger Rembrandt's sind Jan Victor und D. V. Sandvoort. Von beiden Bilder im 15.
Louvre.

Unter die übrigen Künstler, welche ausser den eigentlichen Schülern in die Richtung des Rembrandt hineingezogen wurden, gehört zunächst J. Lievensz, auch dieser in historischen Darstellungen ein wenig glücklicher Nachahmer jener Manier; doch in Portraitbildern, ebenso auch in Landschaften, wiederum sehr ausgezeichnet und dem Rembrandt nahe. — Sodann, als einer der interessantesten, Salomon Koning. Ohne Rembrandt's innerliche Macht erreicht dieser Künstler doch durch fleissige Durchbildung der Charaktere und durch meisterhaftes Helldunkel sehr grosse Wirkungen. — Von ihm ist im Berliner Museum 16.
eine Berufung Matthäi zum Apostelamt, ein Bild mit sehr geistreichen Köpfen und in der allgemeinen Stimmung den besseren Arbeiten Eeckhout's vergleichbar, vorhanden. Ebendaselbst das Portrait eines Rabbiners, ein lebendiger Kopf von heftigem, sprechendem Ausdrucke; Wiederholungen a. m. O.

C. Nachfolge der italienischen Kunst etc.

§. 296. Neben den bisher betrachteten eigenthümlichen Schulen der Historienmalerei in Brabant und Holland sind endlich, wie bereits bemerkt, noch verschiedene niederlän-

dische und deutsche Künstler anzuführen, welche mehr an der Richtung der italienischen Malerei festhielten. Doch befolgten diese nicht mehr jene äusserlich ideale Nachahmung der älteren Meister, sondern sie gingen gleichmässig auf die neuen Modificationen der italienischen Kunst, vornehmlich auf die Richtung der dortigen Naturalisten ein, deren gewaltsames, leidenschaftliches und effektvolles Wesen zugleich den neuen Bestrebungen der Heimath entsprechend war. Die Blüthezeit dieser Künstler, die sich im Ganzen zwar weniger durch den Aufschwung einer höheren Poesie, als durch Tüchtigkeit und ernstliches Studium auszeichnen, fällt in die Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst (1592–1662), ein Holländer, Schüler des früher genannten Abraham Bloemaert, nachmals des Michelangelo da Caravaggio, und der Richtung des letzteren im Allgemeinen verwandt. Honthorst liebt es, seine Gestalten durch ein scharfes, grell einfallendes, Kerzen-artiges Licht zu beleuchten und auf solche Weise (jedoch ohne Rembrandt's magisches Helldunkel) eine überraschende Wirkung hervorzubringen. Wegen solcher nächtlichen Effekte führt er bei den Italienern den Namen des Gherardo dalle notti.
1. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art, die Befreiung Petri durch den Engel darstellend, befindet sich im Museum von Berlin. Der Engel hat hier so eben die Thür des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der himmlische Jüngling ist wie eine Personification desselben. Andre Werke von ihm sind in den Ge-
2. mäldegalerieen sehr häufig. (Gute Bilder vornehmlich zu München.) — Gerhard Honthorst lieferte verschiedene Arbeiten für den brandenburgischen Hof. Sein Bruder Wilhelm Honthorst arbeitete längere Zeit in Berlin. Die

Gemäldesammlung des k. Schlosses daselbst besitzt von ihm 3. eine Reihe fürstlicher Portraits und einige historische Bilder, in denen sich die Manier des Bruders, nur minder geistreich, nachgeahmt zeigt.

Des G. Honthorst Schüler war *Joachim von Sandrart* aus Frankfurt (1606—88). Das Berliner Museum be- 4. sitzt von ihm eine Darstellung vom Tode des Seneca, ein tüchtiges schulgerechtes Bild, ebenfalls mit wohlgelungenem Lichteffekt. Eins seiner Hauptbilder ist die Darstellung des 5. grossen Friedensmahles, welches zu Nürnberg, nach Beendigung des dreissigjährigen Krieges, im Jahre 1650 gehalten wurde; es ist in der Composition wohl etwas gezwungen, die Köpfe der einzelnen Personen jedoch wiederum tüchtig, in venetianischer Weise, gemalt (gegenwärtig in der Sammlung des Landauer Brüderhauses). In der Barfüsser- 6. kirche zu Augsburg der Traum des Jacob, ebenfalls eine seiner besten Arbeiten. Sandrart ist ausser seinen künstlerischen Leistungen auch durch theoretische Arbeiten bekannt, unter denen seine „teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerei-Künste“ (1675—79) für die Geschichte seiner Zeitgenossen wichtig ist. — *Matthäus Merian* der jüngere war ein talentvoller und zu seiner Zeit sehr geschätzter Schüler Sandrart's.

Eine mit Sandrart verwandte Richtung zeigt ein Niederländer der Zeit, *Justus Sustermans*. Von ihm sind zwei 7 Bilder im Berliner Museum vorhanden, eine Grablegung und der Tod des Sokrates, in denen sich ein tüchtig gebildeter Künstler ausspricht, welcher zwischen der Weise der Naturalisten und Eklektiker in der Mitte steht und nur durch eine monotone Farbengebung minder anziehend ist. Sustermans lebte später meist in Florenz, wo die Galerieen 8. der Uffizien und des Palastes Pitti sehr vorzügliche, weich 9. gemalte Bildnisse von seiner Hand besitzen.

Ein andrer vorzüglicher Künstler dieser Zeit war *Carl Screta* von Prag (1604—74). Seine Vaterstadt, und hier namentlich die ständische Galerie, besitzt einen grossen 10.

Reichthum an Werken seiner Hand, in denen er zum Theil als ein recht tüchtiger und freier Naturalist, nach der Weise der Italiener, erscheint; in dieser Beziehung ist vornehmlich eine Reihe von Gemälden, welche Begebenheiten aus dem Leben des h. Wenzel enthalten, in der ebengenannten Galerie, anzuführen. In andren zeigt sich theils dieser Naturalismus in roherer Weise, theils ein absichtlicheres Eingehen auf die Manieren der Eklektiker. Auch in Portraitbildern hat er Treffliches geleistet, wie unter den Gemälden der Galerie in dieser Beziehung, z. B. das reiche Atelier eines Steinschneiders und Glasschneiders hervorzuheben ist. — Beträchtlich später blühte Johann Kupetzky aus Ungarn (1666—1740), der sich in ähnlicher Weise durch Tüchtigkeit, eine etwas bäurische Kraft und
11. zugleich durch ein volles Colorit auszeichnete. Im Berliner Museum befindet sich von ihm ein treffliches Bild des heiligen Franciscus, welches diese Vorzüge in sich vereinigt. Gute Portraits von seiner Hand sind nicht selten. — Ein anderer Naturalist in eigenthümlichsten Sinne ist Balthasar Denner (1685—1749). Er wusste die Köpfe alter Männer und Frauen mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit einer fast microscopischen Genauigkeit auszuführen. Diese Bilder (die in den Galerieen nicht selten gefunden werden) erscheinen wie unmittelbare Spiegel des Lebens, aber es fehlt ihnen dafür alle tiefere Poesie, welche das körperliche Leben als den Ausdruck des geistigen darstellt. — Andere deutsche Maler dieser Zeit folgten mehr einer unerfreulichen Nachahmung der durch die italienischen Eklektiker und die späteren Venetianer aufgestellten Muster, oder vielmehr jener manierirten Ausartung der italienischen Kunst, welche durch den Pietro Berettini da Cortona eingeleitet war. Es möge genügen, hier die Namen Joseph Werner (erster Direktor der Akademie von Berlin), Peter Brandel, Baron Peter von Strudel u. dgl. m. anzuführen. — Ein glücklicherer Eklekticismus findet sich bei Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), welcher die Manie-

ren verschiedener älterer Meister, vornehmlich und am längsten die des Rembrandt nachahmte und im Einzelnen Treffliches in dieser Weise leistete. — Joh. Heinr. Tischbein d. ä. (1722—1789), in der Schule des Ch. Vanloo zu Paris gebildet, gehört dagegen den bessern Nachfolgern der französischen Schule jener Zeit an. Eines seiner Hauptwerke ist die grosse Composition der Hermannsschlacht 12.
im fürstlichen Schlosse zu Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard Rode (1725—1797), Schüler von Pesne und Chr. Vanloo; seine zahlreichen in Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künstler von lebhafter Phantasie erkennen, der aber von mannigfach manierirtem und conventionellem Wesen nicht frei ist. Der sehr ehrenwerthen deutschen Bestrebungen in andern Fächern der Kunst, welche noch im XVIII. Jahrhundert einen Rugendas und Ridinger aufzuweisen hatten, werden wir unten gedenken.

Endlich sind hier noch einige Niederländer anzuführen, welche um den Schluss des XVII. Jahrhunderts die historische Malerei wiederum in einer gewissen idealeren Weise zu behandeln suchten, indem sie sich hierin zunächst an die Weise des Franzosen Nicolas Poussin anschlossen. (Vgl. unten cap. 5). Zu diesen gehört Gerard Lairesse (1640—1711), ein Nachahmer des Poussin und der Antike; seine frühern Bilder sind meist sehr fleissig und von warmem Ton, die spätern weniger. Die Composition hat oft etwas theatralisch Frostiges, lässt aber immerhin einen beachtenswerthen Versuch des Widerstandes gegen den einreissenden Manierismus erkennen. Aehnlich Eglon van der Neer, Ary de Vois und Adrian van der Werff (1659—1722), sowie der Sohn des letzteren, Peter van der Werff, welche zum Theil indess (namentlich auch in Bezug auf die kleinen Dimensionen ihrer Gemälde), den Malern des Genrefaches zuzuzählen sind. Die Bilder des Adrian van der Werff sind oder waren in den Galerieen sehr gesucht; aber sie bezeichnen, bei verschiedenen technischen Vorzügen, bereits wiederum eine entschiedene Aus-

artung der Kunst. Sie zeigen den höchsten Gipfelpunkt, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Gelecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist.

Viertes Capitel.

Spanische Schulen.

§. 297. Ein entvölkertes, gänzlich heruntergekommenes Land nimmt während des XVII. Jahrhunderts in dramatischer Dichtung und bildender Kunst eine der allerersten Stellen ein und hält sich dabei fortwährend für die erste Nation der Welt. Während das Staatswesen seinem Untergang entgegen geht, während man sich in einen Länderverlust nach dem andern fügen muss, blüht noch ein gesellschaftliches Dasein voll Ernst und Würde; die Gefühle der Ehre und der Rechtgläubigkeit halten ein Volk zusammen, welches in den letzten Zügen zu liegen scheint. Stärker als die Zerrüttung waren noch immer die innern Antriebe, welche seit der Gründung dieser Nation, in ihren siebenhundertjährigen Kämpfen mit den Saracenen, ihr kräftigster Anhalt geworden waren.

Die Zeit Philipps II. hatte sie von Neuem mächtig aufgefrischt. Vielleicht die populärste Seite dieses despotischen Fürsten war seine erbarmungslose Orthodoxie, sein Antheil an der Gegenreformation; gewiss hatte er die übergrosse Mehrheit der Nation für sich, indem er die Ketzer dem orthodoxen Glauben, die Feinde des spanischen Namens seiner Herrschaft zu unterwerfen suchte. Wie vieles nun

von dieser Richtung — die man wohl zu einseitig als rein subjektiven Despotismus des Fürsten auffasst — einen positiven, volksthümlichen Grund hatte, darüber giebt die spanische Kunst werthvolle Aufschlüsse.

Schon die äussere Stellung derselben, ja ihre materielle Möglichkeit bei all der Verarmung und Verödung, hängt völlig von der Herrschaft dieser Tendenzen ab. Vielleicht ist die Gründung von Klöstern, die Dotation von Kirchen selbst im XIII. Jahrhundert nicht mehr an der Tagesordnung gewesen wie seit Philipp II. in Spanien, wo allmälig der wichtigste Grundbesitz in geistliche Hände überging. Neben der unglaublich ausgedehnten Beschäftigung, welche somit die Kirche damals durch das ganze weite Land hindurch der Malerei gewähren konnte, kommt selbst die grosse Kunstliebhaberei des Madrider Hofes und das Mäcenat der letzten habsburgischen Könige nur in zweiter Linie in Betracht, wesshalb auch die profan-historische, mythologische, etc. Malerei neben der kirchlichen quantitativ sehr zurücktritt. — Wichtiger aber ist der innere Einklang der spanischen Devotion und der spanischen Kunst. Nirgends tritt die religiöse Inbrunst mit grösserer Leidenschaft auf; man findet den frommen Ausdruck auf allen Stufen von der süssesten Innigkeit bis zum trübsten Fanatismus und zur unreinen Gewaltsamkeit repräsentirt. Schon bei Morales, Vicente Joanez und ihren Zeitgenossen zeigt sich diese schwärmerisch-phantastische Sinnesweise, nur härter und schroffer, wogegen bei den Spaniern des XVII. Jahrhunderts ein naturalistisch schönes und reiches Sinnenleben zu Grunde liegt, welches den Beschauer selbst mit der oft mönchisch-bigotten Beschränktheit des Hauptgedankens zu versöhnen vermag. Hier ganz besonders will die Malerei unmittelbar rühren und hinreissen; ihre Mittel sind die zunächstliegenden: Leben und Schönheit, während ihr tiefsinnige symbolische Andeutungen im Ganzen fremd bleiben, und die Auffassung selbst bei den heiligsten Gegenständen öfter genreartig wird. So scharf die Inquisitiou

darüber wachte, dass die Bilder orthodox und unanstössig blieben, so wenig nahm sie es in diesem Punkte streng, wie denn die heiligen Personen oft im naivsten Zeitcostüm auftreten.

Hiemit hängen nun auch die äussern Vorzüge und Mängel dieser Schule eng zusammen. Da die Tendenz hier eine so beträchtliche Stelle in dem malerischen Schaffen einnimmt, so genügt für manche Gegenstände eine bloss andeutende Behandlung und der künstlerische Gedanke kommt nur sehr selten in vollkommener stylistischer Abrundung zu Tage. Ueberdiess scheint eine südliche Ungeduld, welche überall auf die Hauptsache dringt, mit diesem Grundzuge zusammenzutreffen. Im Einzelnen zeigt sich diess z. B. bei der Gewandung. „Selbst im XV. Jahrhundert", bemerkt ein neuerer Reisender*), „konnten sich die Spanier „nicht gewöhnen, diese so steif und auch so schön zusammen zu legen wie andrer Nationen Künstler; und es blieb „immer ein oder das andre Stück, dem man ansah, dass „der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung „des Orients, wenn nicht im Sinn, so doch in der Hand „hatte, und ihm die Geduld riss, viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde „mit durchaus reinem Faltenwurf finden. Auch gehört „hiezu noch die Bemerkung, dass in grösseren Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur vernachlässigt „ist. Das feurige spanische Blut, die heftige Leidenschaft „für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künstler, besonders „von denen, die in Italien studirten, machten oft hievon „Ausnahme." — Wir fügen noch hinzu, dass die grössere oder geringere Ungleichheit der Behandlung wohl auch von dem Bestimmungsorte des Bildes abhing, und dass die zum Theil äusserst fruchtbaren Maler es mit manchen Kunstforderungen nur in soweit genau nahmen, als sie bei ihren

*) v. Schepeler, Beiträge etc. S. 107 ff.

Bestellern und ihrem Publicum ein Verständniss derselben vermuthen konnten.

Nach dem Bisherigen lässt sich auch voraussetzen, welches die Elemente der formellen Bildung in dieser Zeit sein mussten. Leonardo, Michelangelo und Raphael, in entfernterem Bezug auch die Antike, hatten auf die Spanier des vorhergehenden Jahrhunderts einen grossen Einfluss geübt; jetzt aber, da man zur lebendigsten Unmittelbarkeit durchzudringen suchte, trat Tizian auch hier in seine Rechte ein; später auch die beiden grossen Niederländer die sich nach ihm gebildet hatten, Rubens und van Dyck, deren Naturalismus dem spanischen so nahe verwandt war. Von Tizian enthielten die königlichen Residenzen zahlreiche Meisterwerke; Rubens trat persönlich in Spanien auf; nach van Dyck hatten mehrere Spanier studirt. Das spanische Colorit bildete sich unter diesen Bedingungen zu einer eigenthümlichen Kraft und Fülle aus, wenn es auch, die Bilder in Masse genommen, etwas Düsteres und Schwermüthiges hat. Mit besonderm Nachdruck wird die Bezeichnung der umgebenden Luft (ambiente) hervorgehoben, welche die relative Entfernung der einzelnen Gegenstände vortrefflich zur Erscheinung bringt und mit einer hohen Ausbildung des Lichtes und des Helldunkels verbunden ist. Es ist als hätten manche dieser Künstler die Form nur in Beziehung auf ihre Wirkung im Lichte und in der Luft angeschaut. Eine breite, grossentheils meisterhafte und furchtlose Behandlung (bravura) verbindet diese Eigenschaften zu einem Ganzen von grösster Wirkung, selbst bei sehr auffallenden Einzelfehlern, woran kein Mangel ist.

Eine nationale Besonderheit zeigt sich in der blass scheinenden Carnation, welche z. B. von der bei Rubens gewöhnlichen stark absticht. Man darf nicht vergessen, dass es sich darum handelte, den heiligen Gestalten ein vollkommen rein spanisches Geblüt und somit einen möglichst feinen Teint zu geben, um jeden Gedanken an unreine maurische Abstammung unmöglich zu machen. Kurz vor

dem Beginn der höchsten Kunstblüthe hatte Don Philipp III. den letzten Vertilgungskrieg gegen die längst christlich getauften, aber noch immer verdächtigen Morisken von Valencia glücklich zu Ende geführt.

§. 298. Man unterscheidet auch in der spanischen Malerei*) eine Anzahl von Schulen, worunter diejenigen von Sevilla und Madrid — letztere hauptsächlich für den Hof beschäftigt — die grösste Anzahl bedeutender Meister aufzuweisen haben. Indess sind die Stylunterschiede zwischen diesen Schulen gering, oft fast unmerklich und mit den Contrasten z. B. zwischen den Bolognesen und den neapolitanischen Naturalisten gar nicht zu vergleichen. Mehrmals kreuzten sich gegenseitige Einflüsse.

Die Meister der Schule von Sevilla welche wir zunächst betrachten, zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, die andre um die Mitte des XVII. Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571—1654), ein gelehrter, sorgfältiger Maler, noch jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig und ungefähr
1. dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Galerie Esterhazy zu Wien: Moses, der an den
2. Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in S. Ysabel anzuführen. Mehre-
3. res im Louvre. — Juan de las Roelas (1558—1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebilde-
4. ten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Kathedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf

*) Die Literatur s. S. 335.

gewaltigem weissen Ross, mit fliegendem Ordensmantel,
das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über
die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher,
höchst ergreifender Wirkung*). Vieles Andre in andern
Kirchen von Sevilla, z. B. das Hochaltarbild in S. Isidoro, 5.
den Tod dieses heil. Erzbischofes darstellend. Unten, von
den Diaconen liebevoll gestützt, von dem Clerus umgeben,
liegt der Heilige sterbend auf der Erde, oben erscheinen
auf Wolkenthronen Christus und Maria, Siegeskränze in
den Händen, ringsum musicirende und blumenstreuende
Engel. Dieses majestätische Bild, voll des ergreifendsten
Ausdruckes, hat auf die ganze Schule bedeutend eingewirkt.
Im Museum von Madrid: Moses an den Felsen schlagend. 6.
Im Louvre eine schöne heil. Familie in Lebensgrösse. — 7.
Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), ebenfalls
durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung
eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla
ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Ber- 8.
nardo zu Sevilla**), worin eine gewaltige Kraft der Composition
und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse
Farben- und Licht- und Schattenpartieen hervorgebracht,
sich zeigt. In der Galerie Soult zu Paris ein treffliches 9.
Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten,
in welcher der heil. Basilius seine Vorschriften
dictirt. Unter den zahlreichen Bildern Herrera's im 10.
Louvre ist die Darstellung einer vornehmen Familie im
Gefängniss merkwürdig; während ihres inbrünstigen Gebetes
erscheint die heil. Catharina, und zwar ganz im Costüm
der Damen dieser Zeit, um ihnen baldige Befreiung anzukündigen.
Der Sohn dieses Malers: Francisca de Herrera
el mozo, scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt
hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben
Zeit und verwandter Richtung sind: Alonso Vas-

*) Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310; — 1823, No. 12, S. 47.
**) Ebendas. 1823, S. 47.

quez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und
11. Murillo anzuführen ist. Bilder der drei Castillo's sind namentlich im Louvre vorhanden.

§. 299. Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598—1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; nur zeigt er, bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen; jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits und im gewaltigen Effekt, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein
1. grosses Gemälde des heil. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen*). Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andern Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Porträts sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, durch die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahr-
2. heit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. Anderes
3. im Dom u. a. Kirchen der Stadt. — Im Madrider Museum

*) Tüb. Kunstbl. 1823, No. 11, S. 43; (Vergl. No. 12, S. 47.)

befindet sich ausser zwei Legendenbildern nichts Bedeutendes von Zurbaran; dagegen enthält der Louvre nicht weni- 4.
ger als 92 Bilder welche ihm zugeschrieben werden, sämmtlich heiligen Inhaltes mit Ausnahme weniger Mönchs-Bildnisse — denn andere weltliche Darstellungen erlaubte sich der Meister nicht. Hier erhält man einen Begriff davon, mit welcher Energie die spanische Malerei dieselben religiösen Scenen und Gestalten immer von Neuem durch den Ausdruck der Andacht und zugleich durch individuelles Dasein belebte. Zurbaran wird nicht müde, die Reue des Petrus oder der Magdalena, die schwärmerische Verzückung des heil. Franciscus, das tiefe Nachsinnen des heil. Hieronymus u. dgl. m. zu schildern; vergebens sucht man unter diesen Gestalten solche die ihr Genüge in sich hätten, hier ist Alles Sehnsucht, Flehen, Ekstase. Wo aber die Himmelskönigin selber als Gegenstand der Anbetung erscheint, sei es dass sie, z. B. in der herrlichen Anbetung der Hirten, das Kind hält, oder dass sie zwischen Engelchören hoch über der tobenden Saracenenschlacht schwebt, — da ist es eine ziemlich gewöhnliche, weltliche Physiognomie, zum Beweis, dass das rein in sich abgeschlossene, ruhige Ideal in dieser Epoche auch dem glühendsten Eifer nicht mehr zu Gebote stand. Man wird, wie bei den Spaniern überhaupt, wiederum jener Aehnlichkeit gewahr zwischen dieser Malerei und dem restaurirten Catholicismus, welcher ebenfalls das Himmlische mit weltlichen Waffen verfocht, und in seiner Devotion des sinnlichen Pompes nicht entbehren konnte. Mit grösster Naivetät tritt diess hervor in einer beträchtlichen Anzahl einzelner weiblicher Heiligengestalten in Lebensgrösse. Dass Zurbaran bei der strengen Clausur der Nonnenklöster die weibliche Askese und Andacht weniger studiren konnte als die männliche, ist wohl nur eine untergeordnete Ursache der heitern Weltlichkeit dieser feurigen Spanierinnen; vielmehr scheint in seinem Innern Frömmigkeit und Sinnlichkeit nach südlicher Art unauflösbar gemischt zu sein. Es sind schlanke, zum Theil

verführerisch reizende Gestalten, den versengenden Blick
meist auf den Beschauer gerichtet. Hier, wo den Meister
jene überirdische Andacht, jene sehnsüchtige Begeisterung
verlässt, wirkt er allerdings rein naturalistisch; zudem tragen
diese andalusischen Damen sämmtlich die reiche Modetracht
jener Zeit, welche zu ihren graziös geschwungenen Stellun-
gen vortrefflich steht. Für den Spanier aber waren es
noch immer Andachtsbilder und der Maler war ein frommer
einfacher Bauernsohn, der die schöne städtische Tracht für
die geringste Ehre hielt, die er diesen gebenedeiten Frauen
nur anthun konnte. — Ein Extrem trüber Befangenheit
spricht sich dagegen in 16 kleinen, trefflich gemalten Bil-
dern aus, welche die Martern der spanischen Missionäre
in Indien enthalten. Was von Henkersqualen erdacht wer-
den kann, ist hier mit eifrigster Absicht auf die Erschütte-
5. rung des Beschauers dargestellt. — Die Galerie des Mar-
schall Soult zu Paris besitzt verschiedene, zum Theil sehr
vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. — In
6. der Münchner Galerie befindet sich von ihm ein höchst
bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe
des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem
7. Ausdruck stumm verhaltenen Schmerzes. Ein Eccehomo
im Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiede-
ner Wirkung. — Einen andern Charakter trägt das Bild
8. einer heil. Jungfrau in der Galerie Esterhazy zu Wien,
welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie
ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und
blauem flatterndem Mantel die Arme empor gerichtet, von
einem Sternenkranze umgeben, — im Ausdruck zart und
von eigenthümlichem Reize. Zwei Porträtköpfe derselben
Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

§. 300. Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss Don Diego Velasquez de Silva (1599--1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem Jahre 1622 — er ward Hofmaler Philipps IV. — die

Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung, von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. Das erste
ist das Bild eines alten zerlumpten Wasserverkäufers, der 1.
einem Knaben zu trinken giebt, gegenwärtig in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch streng und
beinah hart; — das zweite ist das Bild des „Bacco finto“ 2.
im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und ausser dem heitersten Humor durch die gediegenste Ausführung ausgezeichnet; — das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen und einkaufenden Damen in einem halbdunkeln Gemache dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben S. 441), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Schon aus diesen Gegenständen erhellt, dass Velasquez ausserhalb der Linie der meisten spanischen Maler steht; im täglichen Umgang wie in der Kunst gehörte er Philipp IV. an, welcher die meisten seiner Bilder bestellt hatte und besass; für Kirchen hat er am wenigsten, sonst aber in allen Gattungen der Malerei bis zum Stillleben herab gearbeitet. Mit sorgfältigen, rastlosen Naturstudien beginnend, hatte er später in Italien die höchste Vollendung errungen. Sein Naturalismus ist dem gemäss ein durch alle höhern Stylforderungen geläuterter; er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens

und Tizian in der Mitte liege. Allem Gesuchten steht er ferne; Gestalten und Bewegungen sind durchaus leicht und bequem, das Individuelle geistvoll und nobel gefasst, und auch in der unmittelbarsten Wirklichkeit alles Wüste und
3. Grelle vermieden. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeutend hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid*). Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Composition, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. Ausserdem befindet sich daselbst eine Darstellung des Gekreuzigten auf nächtlichem Hintergrunde, — ein sehr edler Körper, das Antlitz vollkommen im Schatten, — und eine Steinigung des Stephanus, berühmt durch den bittern Zug, dass
4. ein kleiner Knabe ebenfalls seinen Stein wirft. — Die Bilder dieser Gattung im Louvre sind nicht sehr bedeutend; in
5. Leight Court (bei Bristol) eine mit ausgebreiteten Armen in Verzückung knieende Maria; Anderes a. a. O. — Als Beispiel der durchaus genrehaften Behandlung der Mytho-
6. logie findet sich im Madrider Museum die „Vulcansschmiede"; Apoll, eine nichts weniger als ideale Gestalt, kommt die Untreue der Venus zu berichten, wobei der Schmiedegott vor Zorn erstarrt und seine starken Gesellen vor Staunen ihre Hämmer sinken lassen. Es sind stattliche Körper, meisterhaft beleuchtet von dem Feuer der Esse und dem durch die offne Thür einfallenden Sonnenschein. — Am weitesten ist indess Velasquez berühmt durch seine Porträtbilder, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch

*) Viardot erwähnt diess Bild 1843 nicht mehr bei der Schilderung dieser Galerie.

ausserhalb Spaniens, bekannt: in der k. Galerie von Mün- 7.
chen, der Leuchtenberg'schen Galerie ebendaselbst, der 8.
Galerie Esterhazy und der k. k. Galerie des Belvedere zu 9.
Wien, in der Galerie von Dresden, im Louvre und im 10.
Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den englischen 11.
Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele;
in den Uffizien zu Florenz Don Philipp IV. lebensgross, 12.
zu Pferde, hinter ihm sein Helmträger, über ihm Genien
und Kriegsgöttinnen; in der Galerie Doria zu Rom Papst 13.
Innocenz X., klug vorwärts blickend, einen Brief in der
Linken, die Lippen unter dem Schnurrbart eingekniffen;
u. A. m. — Die vorzüglichsten Bildnisse jedoch finden sich
in Spanien und namentlich im Museum von Madrid. Hier 14.
befindet sich das grosse Bild: die Uebergabe von Breda
(der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis
von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem
grossen Reichthum äusserst lebenvoller Porträtfiguren. Als
echter Cavalier lässt Velasquez den Sieger in edler und
freundlicher Geberde auf den besiegten Feldherrn zuschreiten und diesem tröstend die Hand auf die Schulter legen.
— Sodann Philipp IV. zu Pferde, in freier sonnenheller
Landschaft, ein Bild welches an die Illusion streift; — ferner die einzelnen Mitglieder des Königshauses; Olivarez,
geharnischt und zu Pferde, eine höchst energische Herrschergestalt. Als das non plus ultra gilt das Bildniss der kleinen
Infantin Margaretha, welches Velasquez zu einem historischen Genrebilde erweiterte, indem er als Oertlichkeit eine
Galerie des Palastes von Madrid darstellte, und ausser der
Prinzessin und ihrer Wärterin mit der Trinkschale auch
seine eigne Figur an der Staffelei und zwei mit einem
Hunde spielende Zwerge anbrachte. Luft und Licht sollen
nirgends in solcher Vollendung mit einer so freien und
lebenswahren Auffassung verbunden sein. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velasquez sehr Treffliches geleistet. Einige Ansichten der Gärten von Aranjuez, die
sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden,

sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens Landschaften. Als historische Landschaft von poussin'scher Tüchtigkeit der Composition und grösster Freiheit des Vortrages wird „S. Antonius und S. Paulus in der Wüste“ (ebenda) gerühmt.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst gebildet hatte.
15. Von ihm ein grosses Bild im Madrider Museum: die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, in den beiden Hauptfiguren manierirt, in den übrigen von erfreulicher Auffassung
16. des Lebens. Zwei kleine Bilder, die Grablegung und die Frauen am Grabe, im Louvre. Von einem andern Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in
17. der Galerie Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die heil. Therese, das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der heil. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Martinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Porträtmaler und Landschaftsmaler berühmt.

§. 301. Alonso Cano (1601—1667) gehören ebenfalls zu den berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler*), und seine Gemälde haben — weniger in den (etwas verschwimmenden) Umrissen, als in der grossen natürlichen Entschiedenheit der Anordnung, in dem Gefühl der Körperlichkeit — ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefun-

*) Zur Vereinigung der drei Künste in einer Person fand sich z. B. schon in den Prachtaltären spanischer Kirchen genugsamer Anlass, indem dieselben oft fast zu gleichen Theilen aus Gemälden, Sculpturen und Architektur bestanden.

den wird; so dass z. B. die Gewandung sich ungleich strenger dem Körper anschliesst als bei den meisten Spaniern. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist fett und etwas räucherig, übrigens von vollendeter Abtönung. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig
naturalistischen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit 1.
dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Ausserdem ist in dieser Sammlung ein todter Christus, von einem Engel gestützt, das wichtigste Bild. Später bildete sich seine besondere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Se-
villa, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die 2.
Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen Reichthum hieher bezüglicher Werke*).
In der Galerie Soult zu Paris und in der Galerie Esterhazy 3.
zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner 4.
Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der Insel Pathmos von grosser
Bedeutung. Im Louvre eine Anzahl von Heiligenfiguren 5.
und biblischen Geschichten, nebst trefflichen Porträts, dreimal das eigne Bildniss des Malers in verschiedenen Lebens-
altern und dasjenige des Calderon (?). — In Alton Tower 6.
(England) ein heil. Antonius von Padua mit dem Christuskinde und Maria, in ganzen lebensgrossen Figuren, ein Bild von religiösem Gefühl und schöner Ausführung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speciell mit dem Namen der „Schule von Granada" bezeich-

*) Tüb. Kunstbl. 1822, No. 95, S. 380; No. 96, S. 382; — 1823, No. 12, S. 48. — Viardot fand in der Cathedrale von Granada nur noch ein einziges, kleines Bild Cano's vor: eine Kreuztragung.

net wird; sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

Pedro de Moya (1610—1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke
7. von ihm finden sich zu Sevilla und Granada, besonders in
8. den Kathedralen beider Städte. In der Galerie Esterhazy
9. zu Wien ein tüchtiges Porträt. Im Louvre: eine gute
10. Anbetung der Hirten; in Alton Tower: eine lustige Gesellschaft, sehr lebensvoll, aber ganz stylloss. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in
11. erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der heil. Familie in der Galerie Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

§. 302. Bartolome Esteban Murillo (1618—1682) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise; in ihm treffen alle Strahlen der spanischen Kunst zu einem mächtigen Lichtglanz zusammen. Wie Rubens, so vereinigte auch Er eine unglaubliche Productivität mit einem zwar nicht frühen, aber weit verbreiteten Ruhme und einer liebenswürdigen Persönlichkeit;
1. seine beiden Bildnisse im Louvre stellen ihn als das Ideal einer edelsinnlichen, südlich energischen Natur dar. Er war, wie schon oben bemerkt, Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort, vornehmlich nach den Mustern des Velasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck zu bilden. Indess geht die Einwirkung dieser Vorbilder bei ihm nicht über das Formelle hinaus und wird auch da von einer Eigenthümlichkeit überwogen, welche ihn vielleicht zum ersten Maler

seines Jahrhunderts macht. An äusserer dramatischer Energie übertrifft ihn Rubens, an vielseitiger Entwickelung der Form und an Grösse des Styles sind ihm die bessern italienischen Eklektiker überlegen, dagegen ist kein Maler dieser grossen Zeit so voll von ewig frischer, unversiegbarer Inspiration, keiner so frei von leerer Prätension und Nüchternheit*). Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süsse, göttlich naive Sinnenfreude geworden; sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus und die Bigoterie diese reine Welt, niemals aber wird Murillo gemein und roh. Er ergründet alle Tiefen des Naturalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor.

Es ist wahr, er lässt oft genug alle Mängel erkennen, die mit der Begeisterung vereinbar sind; seine Composition ist flüchtig bis ins Styllose; ganze grosse Partien seiner Bilder sind bis zur Undeutlichkeit nachlässig; die weit geworfene Gewandung lässt hie und da die Motive des Körpers im Unklaren; endlich wiederholt sich der Meister mit ebenso geringem Bedenken als z. B. italienische Operncomponisten, was auch bei dem vorherrschenden Zweck der Erbauung gar nicht befremden kann. Aber er bleibt dabei innerlich wahr und auch die spätesten Bilder dieser Art sind im Ausdruck kaum minder tief und voll als die frühern. Zudem sind mit diesen Stylmängeln überwiegende Vorzüge verbunden: eine Vollendung des Colorites und des Helldunkels, wie sie sich nur noch bei Velasquez findet, und die schönste Lebendigkeit der Darstellung. Murillo ist allerdings Naturalist und dem Geist der damaligen spanischen

*) In diesem Betracht kann man Murillo wohl den Raphael seines Jahrhunderts nennen. Mehrere Maler erreichen und übertreffen ihn in einzelnen Beziehungen und in einzelnen Werken, aber keiner hat wohl so viele allgemein ansprechende Gemälde hinterlassen als er.

Kunst gemäss musste er es sein, aber er drang zu einer sinnlichen Schönheit durch, welche verbunden mit dem Ausdruck der Begeisterung alle Stylregeln zum Schweigen bringt. Seine Gestalten sind nicht Ideale erhöhter Menschlichkeit wie diejenigen Raphaels, — selbst durch ihre heiligste Verzückung blickt irdische Bedürftigkeit hindurch, — aber sie reissen die Seele hin, weil sie das schönste, üppigste Erdendasein in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Himmlischen darstellen. Sie sind ganz durchglüht von Sensibilität, wie diejenigen Coreggio's, und dabei von Licht umfluthet wie diese, aber es hat sie ein edleres Gemüth geschaffen und die Devotion einer neuen Zeit mächtig darin ausgedrückt.

Man unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei Style, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwickelung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, naturalistischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in den späteren tritt ein Bestreben nach grösserer Zartheit und Milde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfachen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen jedoch auch in eine schwächlichere Manier übergeht. — Von seinem früheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen deutschen Galerieen.
2. Namentlich hat die Galerie Esterhazy deren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Scenen des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerinnen, — zum Theil heilige Gegenstände, besonders heilige Familien darstellen, aber auch diese in einer, dem Genre verwandten Auffassung.
3. In der Münchner Galerie befinden sich verschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend, die Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spielen u. dergl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch in andren,
4. z. B. englischen Sammlungen vor; im Louvre ein harmloser kleiner Bettelbube in einem dunkeln Winkel kauernd. —
5. Unter den Bildern des Hrn. Miles in Leight Court gehört

eine grosse heil. Familie mit Engeln in einer Landschaft hieher, sehr naturalistisch aber schon edel im Ausdruck. Zu Murillo's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision des heil. Antonius von Padua, zu dem das 6.
Christuskind in einer Glorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von Sevilla*); der Heilige knieend, Blick und Hände mit inniger Sehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Eine ähnliche, ebenfalls höchst meister- 7.
liche Darstellung desselben Gegenstandes, aus dem Alcaçar von Sevilla stammend, im Museum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes ist.) Sodann die acht Gemälde, welche Murillo für die Kirche des Hospitals 8.
de la Caridad zu Sevilla**) malte und in denen Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt waren. Nur drei von diesen befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung; dies sind: Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figurenreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Christus; der heil. Johannes de Dios, der, von einem Engel unterstützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von höchst ergreifendem, lebenvollem Ausdrucke. Das Gegenstück des letzteren befindet sich in der Akademie 9.
von Madrid; es stellt die heil. Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger dar und ist ebenso sehr durch die grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste getriebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, beträchtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himmlische Milde

*) Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310.

**) Ebendas. No. 79, S. 314.

und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt, das bedeutsamste Gegengewicht. Drei von den Gemälden des
10. genannten Hospitals befanden sich in der Galerie des Marschall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vorzüge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abraham, und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Arme des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des innigsten, gemüthvollsten Ausdruckes.
11. (Die beiden letztgenannten Gemälde sind neuerlich in den Besitz des Herzogs von Sutherland übergegangen.) — In solchen Bildern der Liebe und des Erbarmens ist Murillo
12. vorzüglich reich und gross. Eines der schönsten ist (bei Hrn. Wells in London) der heil. Thomas von Villanueva, welcher den Armen und Krüppeln, die ihn voll Leiden und Aufregung umdrängen, mit ruhiger, geistiger Hoheit Almo-
13. sen austheilt. Eine ähnliche Darstellung bei Lord Ashburton in London, wo sich mehrere andere, kleinere Bilder befinden. — Unter den übrigen eigentlich historischen Compositionen grössern Umfanges sind noch zu nennen: eine
14. naturalistisch schöne, in der Lichtwirkung bewundernswerthe
15. Anbetung der Hirten im Museum von Madrid; zwei grosse halbrunde Bilder in der Akademie von Madrid, die Geschichte von der Stiftung der Kirche S. M. maggiore in Rom darstellend, wie die Madonna einem schlummernden Ehepaar erscheint, Beide dann ihre Vision dem Papste erzählen, und der Grund der Kirche gelegt wird, u. a. m. — Zahlreiche Verzückungen und Visionen von Heiligen, von der blossen Halbfigur bis zum umfangreichen Kirchenbilde waren ein Hauptgegenstand für Murillo wie für die spanische Kunst überhaupt. Die ungemeine Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes, die himmlische Naivetät der Kinderengel und der meisterhaft behandelte Gegensatz des Tageslichtes mit dem überirdischen Lichte verleihen solchen Gemälden ihren grössten Werth. Zwei der schönsten haben

wir bereits genannt; vier andere finden sich im Madrider 16.
Museum: S. Ildefons erhält von der Madonna ein bischöfliches Gewand; S. Augustin sieht in dem offenen Himmel die heil. Jungfrau und den Gekreuzigten nebeneinander; S. Franz bietet der Madonna in höchster Ekstase die Wunderrosen dar; S. Bernhard erblickt die Gebenedeite auf den
Wolken zwischen Engelchören. Eine andere Ekstase des 17.
heil. Franz im Museo nacional zu Madrid. Mehrere Halb- 18.
figuren dieser Art im Louvre. — Unter den heil. Familien
ist diejenige im Louvre schon des herrlichen Colorites 19.
wegen eins der wichtigsten Bilder des Meisters: das auf dem Schoosse der Mutter stehende Christuskind empfängt von dem kleinen Johannes ein Rohrkreuz, dabei Elisabeth, oben eine Glorie. Die Köpfe sind von grosser naturalistischer Anmuth, vorzüglich Elisabeth, die Kinder höchst reizend, die Madonna aber nicht bedeutend. Ein grosses, in
der Behandlung sehr ähnliches Bild der Nationalgalerie in 20.
London hält die Mitte zwischen einer heiligen Familie und einer Trinität; das Christuskind steht in der Mitte auf einem halbzerstörtem Säulenschaft, den Blick andächtig aufwärts gerichtet; zu beiden Seiten knieen anbetend Maria und Joseph; oben Gott-Vater und der h. Geist mit Engel-
chören. Die „heil. Familie mit dem Hündchen“ im Madrider 21.
Museum, ist kräftig genrehaft. — Einfache Madonnen mit
dem Kinde, meist in ganzer Figur, wie z. B. zwei im Pal- 22.
last Pitti zu Florenz, eine (sehr vorzügliche) im Palast Cor- 23.
sini zu Rom, eine in Dresden etc. sind von liebenswürdig häuslichem Charakter, aber durchaus irdisch, das Kind durchgängig von wunderbarer Schönheit und Lebensfreude; eine
Ausnahme macht unseres Wissens nur das berühmte Bild 24.
der Leuchtenberg'schen Galerie in München, welches die Madonna mit höherm Liebreiz und dem Ausdruck sinniger Andacht, das Kind bekleidet und betend darstellt. — Scharf getrennt von diesen Darstellungen sind diejenigen Bilder Murillo's, welche man als „Empfängniss“ zu benennen pflegt. Hier schlägt er seine wunderbarsten Accorde an, hier ist

ein Höhenpunkt der Malerei des XVII. Jahrhunderts; im
ganzen Bereich der Kunst sind diese Bilder allein der six-
tinischen Madonna — nicht an die Seite, wohl aber gegen-
25. über zu stellen. Das vorzüglichste derselben befindet sich
im Louvre. Ein andalusisches Mädchen in einfach weissem
Gewande und blauem Mantel, nicht idealschön, aber von
höchstem sinnlichem Liebreiz, steht mit über der Brust ge-
kreuzten Händen auf der Erdkugel, zu ihren Füssen die
Schlange; Engelgenien schweben leicht auf Wolken um sie
her; sie schaut mit einem Ausdruck gotterfüllter, heiliger
Sehnsucht nach dem Himmel empor, von wo goldnes Glo-
rienlicht auf sie niederströmt. Die Kühnheit der Aufgabe
ist durch die übermächtige Inbrunst und Begeisterung völ-
26. lig überwunden. — Ein anderes Bild dieser Art, in der
Soult'schen Sammlung zu Paris, stellt die heil. Jungfrau
noch jugendlicher dar, mit gefaltenen Händen, auf einem
27. Halbmond stehend. — Eine dritte Darstellung, im Städel'-
schen Institut zu Frankfurt a. M., ist flüchtiger und minder
kräftig in der Farbe, andere a. a. Orten. — Sobald jedoch
die Madonna wieder Objekt der Anbetung wird, bleibt der
28. religiöse Ausdruck weg. So z. B. in einer Madonnenglorie
mit vielen anbetenden Engeln und Menschen, im Louvre;
hier sind die aus dem Dunkel begeistert emporblickenden
29. spanischen Charakterfiguren das Anziehendste. Aehnliches
gilt von einer in der Luft thronenden Madonna mit Engeln,
30. in der Galerie des Dulwich-College bei London. — Von
den Darstellungen des englischen Grusses ist eine im Ma-
31. drider Museum und eine andere im Louvre ausgezeichnet.
— Eine besondere Lieblichkeit haben die Jesusknaben
32. Murillo's; der schönste im Madrider Museum, eine edle
33. Gestalt, von ahnungsvollem Ausdruck; in der Leuchten-
berg'schen Galerie findet sich auch ein Jesusknabe als gu-
34. ter Hirt, mit drei Schaafen. Jesus und Johannes der Täu-
fer als Kinder, welche sich innig und mit der anmuthvoll-
35. sten Bewegung umarmen, im Madrider Museum. Johannes
als Kind, mit einem Lamme spielend, überaus holdselig, in

der Nationalgalerie zu London; u. A. m. — Endlich sind noch sehr viele Gestalten einzelner Heiligen vorhanden, namentlich S. Joseph mit dem Kinde, S. Antonius von Padua mit dem Kinde, S. Franz in Ekstase etc. Ausgezeichnete Exemplare von diesen befinden sich im Louvre; 36.
ausserdem ebenda: eine knieende halbnackte Magdalena von grösster Sinnenschönheit und herrlichem Ausdruck der Andacht, in der Ausführung sehr vollendet; — ein heil. Capuziner, dem das verkleidete Christuskind ein Brod reicht, voll Demuth und Herzlichkeit, im Hintergrunde, wie bei Murillo sehr oft, eine düstere Landschaft; — der Evangelist Johannes auf Pathmos, in tiefer und dennoch gehaltener Begeisterung, u. A. m. Grässlich und gespensterhaft ist dagegen der heil. Bonaventura, welcher, mit göttlicher Erlaubniss aus dem Sarge erstanden, als Leiche mit gläsernen offenen Augen und starrem, gelbem Antlitz an einem Tische seine Denkwürdigkeiten schreibt; ein Bild welches die Phantasie nicht mehr loslässt und offenbar mit Fleiss und innerer Ueberzeugung gemalt ist. — Von allen Gestalten Murillo's genügt in der Regel der erwachsene Christus am wenigsten, es sei denn dass er selber flehend und leidend dargestellt sei, wie z. B. in zwei effektreichen Ecce-homo's im Louvre. — In englischen Galerieen findet man ausser den erwähnten, noch eine bedeutende Anzahl Murillo's, z. B. in Leight-Court; bei Sir Th. Baring zu Strat- 37.
ton; sehr ausgezeichnete in der Galerie des Dulwich-Col- 38.
lege bei London: Jacob und Rahel, vor einander knieend und sich umarmend, ein Bild von eigenthümlicher idyllischer Lieblichkeit, — ein Blumenmädchen von grosser Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind durch rothe Vorhänge leis überschattet. U. a. m. — Portraits von Murillo sind im Ganzen selten; das Berliner Museum besitzt 39.
von ihm das überaus lebenvolle Bildniss eines Cardinals und dasjenige einer Dame von feurig spanischer Physiog- 40.
nomie; im Louvre ausser der schon erwähnten das dem 41.

Van Dyck nicht nachstehende Portrait des Don Andreas de Andrade, lebensgross, in ganzer Figur.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner
Schule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Val-
dez, Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composi-
tion und grossen Effekt ausgezeichnet, aber insgemein flüch-
42. tig und manierirt. Mehrere Werke im Provinzial-Museum
43. von Sevilla; eine heil. Jungfrau in der Galerie Soult zu
44. Paris; eine ganze Anzahl von Bildern im Louvre. — Jo-
sef Antolinez, dessen schönes natürliches Colorit, welches
jedoch durch eine mangelhafte Zeichnung beeinträchtigt
45. wird, vielen Ruhm erlangt hat. In der Galerie Esterhazy
zu Wien eine unbedeutende Flucht nach Aegypten; auch
46. im Louvre nur Untergeordnetes. — Ignacio Iriarte, der
vorzüglichste unter den spanischen Landschaftern. Seine,
wie alle übrigen Landschaftsbilder der Spanier, zeigen grosse
Massen, warmes Colorit, kühne Behandlung und nament-
lich den Vorzug ausgezeichneter Luftperspektive. Iriarte
soll in Murillo's frühern Bildern öfter die Landschaften ge-
malt haben.

§. 303. Neben der Schule von Sevilla ist zunächst
die Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spa-
niens, im XVII. Jahrhundert durch bedeutende Leistungen
ausgezeichnet. Jenen älteren Meistern, dem Navarrete und
de la Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit be-
reits die eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet
hatten, reihen sich hier mehrere Künstler von ähnlicher
Eigenthümlichkeit an, unter denen besonders Luis Tri-
stan (1586—1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter
Colorist, der namentlich dem Velasquez, als dieser nach
1. Madrid kam, für einige Zeit zum Vorbilde diente. Im
Louvre sechs Bilder aus der biblischen Geschichte.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flossen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner Bartolome Carducho (eigentlich: Carduc-

cio, 1560—1608) anzuführen, der von Philipp II. nach
Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der floren-
tinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Ge-
mälde von ihm in der Galerie Esterhazy zu Wien, Maria 2.
mit dem Kinde und der heil. Franciscus, anbetend, erinnert
in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger.
Auch bei seinem bedeutend jüngeren Bruder Vincente
Carducho, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien
erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zu-
gleich ein vorzüglicher Portraitmaler. Mehrere Bilder der 3.
Art im Museum von Madrid. Um der kolossalen Aufgabe
willen müssen wir auch die 55 Bilder aus dem Leben des
heil. Bruno und den Legenden der Carthäuser, alles in
lebensgrossen Figuren, erwähnen, womit Carducho binnen
4 Jahren (1626—1630) um den sehr mässigen Lohn von
6000 Ducaten den Kreuzgang der grossen Carthause el Pau-
lar ausschmückte. Sie befinden sich jetzt im museo nacio- 4.
nal zu Madrid; man rühmt daran die reiche, nichts weniger
als eintönige Erfindung, treffliche Anordnung und Ausfüh-
rung. — Unter Vincente's Schülern mag hier Felix Ca-
stello, von dem das Madrider Museum ebenfalls vorzüg- 5.
liche Portraitdarstellungen und ein schönes grosses Kriegs-
bild, die Einnahme eines holländischen Castells, besitzt,
angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam noch
ein andrer Toskaner, Patricio Caxes, aus Arezzo gebür-
tig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn, Eu-
genio Caxes, und besonders Antonio de Lanchares
(1586–1658) ausgezeichnet sind. Von Eugenio Caxes ent-
hält das Madrider Museum ein grosses historisches Bild, 6.
die englische Landung zu Cadix im Jahre 1625, und eine
kleine Madonna von Engeln bedient, beide Bilder correct
und energisch.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat, und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eignen

Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich
bei den Schülern eines andern Meisters, des Pedro de
las Cuevas, der den Ruhm eines guten Zeichners hat.
Einer der vorzüglichsten unter diesen ist Antonio Pereda
(1590—1669), dessen nach den Venetianern gebildetes Co-
lorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahr-
7. heit noch vorangestellt wird. Im Madrider Museum ist von
Pereda eine Verzückung des heil. Hieronymus von beson-
8. ders schönem Ausdruck; im Louvre ein grosses Bild des
heil. Ildefons, dem die Madonna das bischöfliche Gewand
9. reicht. — Die Galerie Esterhazy zu Wien besitzt von ihm
ein treffliches Gemälde des heil. Antonius mit dem Jesus-
kinde, welches durch sehr schöne, zarte Köpfe ausgezeich-
10. net ist. Treffliche Portraits in der Münchner Galerie; einige
andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben
werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind
nicht sonderlich anziehend. Francisco Camilo, dessen
sanftes Colorit gerühmt wird, Josef Leonardo, Anto-
nio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schü-
ler des Cuevas bekannt. Von den letztgenannten finden
11. sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid, von
Arias u. a. ein Christus mit den Pharisäern, von Leonardo
zwei grosse kraftvoll bewegte Bilder aus dem niederländi-
12. schen Kriege, in tüchtiger Landschaft. Anderes im Louvre. —
Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careño de Mi-
randa (1614—1685), welcher sein schönes Colorit nach
Velasquez und van Dyck bildete. Von ihm sieht man in
13. der Galerie Esterhazy ein Gemälde des heil. Dominicus,
welches schön und gross, in der Art des van Dyck, gehal-
14. ten ist. Ein vorzügliches Portraitbild Carls II. als Knabe
15. im Berliner Museum, ein anderes zu Madrid im Museum,
16. ein drittes im museo nacional, wo sich auch eine Marter
17. des heil. Bartholomäus findet. Im Louvre wiederum zwei
Portraits Carls II., wovon eines mit dem reichen Hintergrunde
der Gemächer des Escurials, ausserdem eine treffliche
Sarazenenschlacht mit der Erscheinung des heil. Jacobus

auf weissem Pferde. — Schüler des Careño, und gleich
diesem an van Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von
dem in der Galerie Esterhazy ein trefflicher Eccehomo vor- 18.
handen ist. Mehrere Bilder im Louvre und im Madrider 19.
Museum sind durch einen schönen Goldton ausgezeichnet. 20.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der
Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der
jedoch durch seine Leichtigkeit und geringere Correctheit
bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug. Sein
vorzüglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante
(1630—1670), wiederum durch eigenthümliche Anmuth des
Colorits ausgezeichnet. In der Galerie Esterhazy befindet 21.
sich von ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umge-
ben, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist.
Mehreres im Madrider Museum. — Nächst diesem ist be- 22.
sonders Claudio Coello anzuführen, der 1693 starb und
einer der letzten spanischen Meister war, welche der Ge-
schmacksverwirrung, die gegen Ende des XVII. Jahrhun-
derts in der spanischen Kunst einzureissen begann, kräfti-
gen Widerstand leisteten. Doch zeigen auch seine Gemälde
mehr eine eklektische Nachahmung der früheren grossen
Meister Spaniens, wie auch der Niederländer und Venetia-
ner, als eine eigenthümlich selbständige Richtung. Das
Museum von Madrid hat Bilder der Art von ihm, ebenso 23.
die Galerie Esterhazy zu Wien. In der Münchner Galerie 24.
sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild von schlichter und 25.
grosser Wirkung: den heil. Petrus von Alcantara darstel-
lend, welcher mit einem Laienbruder auf dem Meere wan-
delt. Sein Hauptwerk, „das Bild der Hostie", soll sich 26.
noch im Escurial befinden.

§. 304. Endlich ist noch der Schule von Valencia Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen älteren Meistern (Aregio, Neapoli, Joanez) Francisco Ribalta steht (1551—1628). Dieser Künstler studirte in Italien besonders die Werke des Sebastiano del Piombo, und seine eignen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vor-

bildern analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeichnung, verbunden mit venetianischem Colorit.
1. Solcher Art sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich bedeutende Bilder heiligen Inhalts in der Galerie Esterhazy, und
2. zwei andre, welche Gegenstände der antiken Mythe behandeln, in der Leuchtenberg'schen Galerie zu München. In
3. demselben Charakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christusleichnams zwischen zwei Engeln, im Museum von Madrid. Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evangelisten Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend, erinnert mehr an die energische Weise
4. des Spagnoletto. Mehreres im Louvre. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler gebildet. Unter diesen ist sein Sohn Juan Ribalta und besonders Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen, dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni zu vergleichen sind. Von ihm
5. Mehreres im Madrider Museum, wo sich auch Werke der
6. beiden Ribalta finden; sodann acht Bilder im Louvre, darunter eine energisch bewegte, kühn gemalte Kreuztragung, eine eigenthümliche Mischung von Trivialität und Adel darbietend. Sodann Josef de Ribera, den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbildung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. (Vergl. oben S. 385.) — Als einen Schüler des Ribalta nennt man auch den Pedro Orrente (1550—1644), der sich später der Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo Bassano, zu-
7. wandte. Den Werken des letzteren gleicht die Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B. eine Darstellung des Mahles von
8. Emaus in der Gal. Esterhazy. Mehrere derselben Art in der Kathedrale von Valencia; ein heil. Sebastian, ebendort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit. Unter den
9. Bildern im Louvre ist ein Christus in Gethsemane das Werthvollste.

§. 305. Gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts erlosch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher

die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der späteren Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier, Viele zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigeren namhaft gemacht werden.

Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) hat zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen Malereien (einiges im Louvre) haben den allgemeinen Cha- 1.
rakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadomat)1678—1755) hat sich selbst eine, ebenfalls schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechen- 2.
des Gemälde von ihm in der Galerie Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenoss des vorigen, ein nicht unglücklicher Nachahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihn im 3.
Museum von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria?), welche Schaafe mit Rosen füttert (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe auf der Flucht in der Gal. Esterhazy von schwach 4.
gemüthlichem Ausdrucke.

Das Letzte was im XVIII. Jahrhundert gut bleibt und anspricht, sind die Blumenstücke von Espinos und die Stillleben, womit Luis Menendez die Säle von Aranjuez decorirte. — Die akademischen Anstrengungen unter Carl III., welcher den Raphael Mengs nach Spanien rief, werden wir unten zu erwähnen haben. Trotz des besten Eifers war es vorüber mit der spanischen Kunst, welche eine der

grossartigsten Lebensäusserungen des XVII. Jahrhunderts gewesen war.

Fünftes Capitel.

Französische und englische Historienmalerei.

§. 306. Wir dürfen hier die Historienmalerei Frankreichs und Englands wohl in einen Abschnitt zusammenfassen, insofern sie dem feurigen Naturalismus der Spanier und Niederländer gegenüber, einen gemeinsamen vorherrschend eklektischen Charakter trägt und — bei der innern Unselbständigkeit — vorerst tragen musste.

In Frankreich*) begann allerdings das Kunstleben der neuern Zeit, nachdem die Ueberlieferungen der Schule von Fontainebleau (s. oben) erloschen waren, mit einem theilweisen Anschluss an den italienischen Naturalismus. Des Valentin haben wir bereits als eines Schülers von Michelangelo Caravaggio gedacht; dasselbe gilt auch von seinem Lehrer Simon Vouet (1582—1641), welcher sich nach den Werken der späteren Venetianer und dann vornehmlich nach Caravaggio gebildet hatte; seine Werke tragen das naturalistische Gepräge des letzteren, welches jedoch durch eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit gemässigt ist.
1. Paris (namentlich das dortige Museum) besitzt deren eine
2. bedeutende Anzahl; im Berliner Museum befindet sich von ihm das tüchtig gemalte Bild einer Verkündigung. Aus seiner zahlreichen Schule sind die berühmtesten derjenigen Künstler hervorgegangen, welche den Glanz der Regierung

*) Für diesen Abschnitt vergl. hauptsächlich Waagen, Paris, S. 638 u. ff. — Die Literatur haben wir S. 331 angegeben.

Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Wir werden indess bald sehen, dass dieselben ohne Ausnahme in den emsigsten Eklekticismus anschlugen.

Schon der bedeutendste unter den französischen Zeitgenossen des Vouet steht sowohl diesem und seinen Anhängern, als auch den gleichzeitigen Italienern in abgeschlossener Eigenthümlichkeit gegenüber. Dies ist Nicolas Poussin (1594—1665). Nach den Vorbildern italienischer Kunst, welche ihm Frankreich darbot, zunächst gebildet, vollendete er seine Studien in Italien selbst und hielt sich dort (in Rom) den grösseren Theil seines Lebens auf. Hier war es die Welt des classischen Alterthums, welche mächtig auf seinen Sinn wirkte und vornehmlich die eigenthümliche Entwickelung seines Styles begründete. So findet man in seinen Werken ein ernstes plastisches Element, eine Strenge und Bestimmtheit des Styles, die einen auffallenden Gegensatz zu den Richtungen der Zeitgenossen bildet; ebenso eine geistreich dramatische Entwickelung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen in das Interesse der Handlung verflicht und den Aufwand müssiger Schaustellungen gänzlich vermeidet. Freilich verbinden sich mit diesen Vorzügen auch bedeutende Mängel. Nicht nur die heitere Belebung der Gestalten durch Farbe und Licht, sondern auch die Unbefangenheit und Naivetät des Gefühles wird häufig in seinen Werken vermisst; insgemein machen sie in der Zeichnung einen günstigeren Eindruck als im Gemälde. Man wird durch die Kälte des berechnenden Verstandes abgestossen, und der Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit dient nicht gerade dazu, diesen Eindruck zu mildern. Letzteres tritt besonders in den Darstellungen der heiligen Geschichte störend hervor, in denen Poussin der nüchternen historischen Wahrheit (oder vielmehr dem, was er dafür hielt) jene höhere, innere Wahrheit, die zwar nur auf dem Boden der Tradition beruht, geopfert hatte. In dieser Beziehung dürften namentlich seine gerühmten und in andrer Rücksicht allerdings sehr verdienstlichen Darstellungen der

3. sieben Sacramente (in der Bridgewater-Galerie zu London) anzuführen sein; wenn hier z. B. das Abendmahl des Herrn in der Form eines antiken Tricliniums dargestellt wird, wo der Heiland sowohl wie die Jünger auf den Ruhebetten ausgestreckt liegen, so ist natürlich die höhere Auffassung der Handlung schon hiedurch wesentlich beeinträchtigt. Dazu kömmt noch hier wie in vielen andern Gemälden die einförmig antike, allgemeine Bildung der Köpfe, welchen oft aller individuelle Inhalt fehlt. Poussin ist der erste Maler, bei welchem die Antike als unbedingtes Vorbild zu Tage tritt, nachdem das raphaelische Zeitalter bei allem Enthusiasmus doch nur allgemeine Anregungen, die Schule der Caracci nur einzelne Formen von ihr angenommen hatte; er geht theilweise parallel mit der damaligen literarischen Entwicklung seines Vaterlandes, wo z. B. das Drama sich sklavisch den — noch dazu missverstandenen — antiken Regeln fügte*). Man möchte sagen, dass erst mit diesem Schritte der letzte Schimmer mittelalterlicher Anschauung erloschen gewesen sei, dass jetzt erst jener Dualismus der Bildung begonnen habe, welcher einerseits die wirkliche Welt im Auge hat, andererseits sich an ein fernliegendes Ideal lehnt, das er vergebens zu verwirklichen oder wenigstens als Kriterium der Dinge geltend zu machen sucht. In Betreff der Malerei muss allerdings beigefügt werden, dass anderweitige theils naturalistische theils akademische Einwirkungen diese ausschliessliche Geltendmachung des Alterthums wieder für mehr als ein Jahrhundert überflutheten und dass Poussin als ein noch ziemlich vereinzelter Vorläufer derjenigen klassischen Richtung dasteht, wel-

*) Wer sich den grossen Unterschied der Aneignungsweise des Alterthums in der raphaelischen Zeit und unter Ludwig XIV. klar machen will, vergleiche z. B. den Orfeo des Angelo Poliziano mit irgend einem Trauerspiel des Racine, oder, um bei der bildenden Kunst zu bleiben, Serlio's Westfassade des Hofes im Louvre, mit Perrault's äusserer Colonnade.

che erst unmittelbar vor der französischen Revolution mit J. L. David völlig siegreich auftrat.

Unstreitig ist Poussin lange Zeit sehr überschätzt worden; immer jedoch, und namentlich mit Rücksicht auf die Zeit, sind seine oben angeführten Vorzüge sehr anzuerkennen und sie haben sowohl in grösseren, reichbewegten
Compositionen, — wie in seiner Pest der Philister und der 4.
Mannalese (im Louvre), in dem Moses, welcher den Quell 5.
des Felsens hervorruft (in der Eremitage zu Petersburg),
in der grossen, höchst meisterhaften Pest von Athen (zu 6.
Leight-Court), — wie auch in einfachen Darstellungen Treffliches hervorgebracht. Zu letzteren gehört u. a. seine
gemüthvoll idyllische Composition der arkadischen Hirten, 7.
welche in einer grünenden Landschaft um ein Grab mit der Inschrift „Et in Arcadia ego“ versammelt sind (im Louvre);
eine reizende Liebesscene aus Boccaz (im Palast Colonna 8.
zu Rom); vor allen aber seine eben so schlichte, wie gross- 9.
artig bedeutsame Composition des Testamentes des Eudamidas (im Privatbesitz zu Paris). — In einigen Darstellungen tritt auch das seltne Element einer wärmeren Färbung auf ansprechende Weise hervor. Zu diesen gehören namentlich verschiedene Bacchanale (ein sehr vorzügliches in der 10.
National-Galerie zu London) und mehrere Scenen aus der Geschichte des Rinaldo und der Armida (aus Tasso's befreitem Jerusalem), — eine der trefflichsten, in der Rinaldo 11.
schlafend in Armidens Zaubergärten entführt wird, im Berliner Museum. Treffliche Bilder finden sich ausserdem in
den Sammlungen des Herzogs von Devonshire zu London, 12.
des Grafen Radnor zu Longfordcastle, u. s. w. — Ein 13.
grosses Altarbild im Vatican, die Marter des heil. Erasmus 14.
(welchem bekanntlich die Gedärme aus dem Leibe gewunden wurden) lässt durch höchste Gediegenheit des Styles die Scheusslichkeit des Gegenstandes beinahe vergessen.

Die bedeutenden Leistungen Poussin's im Fache der Landschaftmalerei werden wir unten im Zusammenhang mit

andern grossen französischen Landschaftern, mit Caspar Poussin und Claude Lorrain zu erörtern haben.

Neben Poussin sind, unter den historischen Malern Frankreichs, zunächst seine Zeitgenossen Jacques Stella und Philippe Champaigne (1602—1674) zu nennen, die im Styl ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft mit Poussin zeigen. Champaigne, ein geborner Brabanter, ist ausserdem insbesondre durch sein vorzügliches Colorit ausgezeichnet und nimmt als Porträtmaler eine bedeutende
15. Stellung ein. Eine grosse Anzahl seiner Bilder, worunter das vorzügliche Porträt Richelieu's, im Louvre. — Als ein guter Colorist, nach venetianischen Mustern gebildet, ist neben diesem noch Jacques Blanchart zu nennen.

§. 307. Wir kommen nunmehr auf die bedeutendsten Meister, welche aus der Schule des Simon Vouet hervorgegangen sind. Valentin, welcher ausserhalb der Reihe der übrigen steht, haben wir bereits (S. 468) erwähnt.

Bei weitem der vorzüglichste unter Vouet's Schülern war Eustache le Sueur (1617—1655). Doch war es minder der Styl seines Meisters, nach dem sich le Sueur gebildet hat, als vielmehr die in Frankreich befindlichen Werke Raphaels und vornehmlich die Kupferstiche Marc-Anton's nach Raphael, die ihm zu Vorbildern dienten; in Italien selbst ist er nicht gewesen. Dieser Richtung gemäss zeigt sich in der That ein Nachklang jener reineren Schönheit Raphaels in le Sueur's Werken, ein mehr innerliches Leben in seinen Gestalten, was ihn unter den Malern seiner Zeit eigenthümlich anziehend macht. Freilich steht er Poussin in der Bedeutsamkeit der Composition, in der Bestimmtheit des Styles nach, ist er überhaupt nicht durch energische Darstellung des Lebens ausgezeichnet; doch muss er immer als einer der liebenswürdigsten Künstler der älteren französischen Schule bezeichnet werden, auch wenn der Ehrentitel des „französischen Raphael", den man ihm beigelegt, etwas unstatthaft erscheint. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehört die grosse Reihenfolge von

Gemälden aus dem Leben des heil. Bruno, die für das 1.
kleine Karthäuserkloster zu Paris ausgeführt wurde und sich gegenwärtig im Louvre befindet; unter diesen sind besonders die einfachen Scenen des Mönchslebens vorzüglich ausgezeichnet. (Im Berliner Museum befindet sich 2.
von le Sueur eine treffliche Darstellung des heil. Bruno in seiner Zelle, die ebenfalls durch eine tief gemüthliche Stimmung beachtenswerth ist). Ausser verschiedenen andern Werken heiligen Inhalts sind sodann die Gemälde anzu- 3.
führen, welche er für das Hotel Lambert zu Paris ausführte und die gegenwärtig grösstentheils ebenfalls im Louvre aufbewahrt werden, die Musen und andre Figuren der antiken Mythe darstellend. Bei diesen tritt jedoch, trotz ansprechender Einzelheiten, der Mangel an frischer Sinnlichkeit bereits mehr störend hervor. — Le Sueur's ernsteres Streben fand übrigens bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung und er hatte mannigfach durch die Feindschaft eifersüchtiger Nebenbuhler zu leiden.

Ein dritter Schüler Vouet's war Pierre Mignard, genannt Mignard le Romain. Ein schönes ansprechendes Colorit, und demgemäss eine erfreuliche Auffassung des Lebens, bezeichnet die Richtung dieses Künstlers, welche er durch Studien in Italien, besonders zu Venedig, ausgebildet hatte. Unter den französischen Porträtmalern nimmt er eine der ersten Stellen ein, und die graziöse Auffassung, welche seinen Bildnissen eigen ist, erscheint der Mehrzahl nach nicht gesucht, sondern sie entspricht vielmehr mit Unbefangenheit der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Museen von Paris, Berlin, u, a. m. besitzen vorzügliche 4.
Bilder der Art. In historischen Darstellungen ist er minder bedeutend.

Derjenige unter Vouet's Schülern, welcher den meisten Einfluss auf die Richtung der französischen Malerei ausübte und welcher die Kunst mit demselben Despotismus beherrschte wie sein König Ludwig XIV. den Staat, war Charles le Brun (1619—1690), — ein Künstler von

grossem Talent, von reicher Phantasie und leichtester Dar-
stellungsgabe, aber ohne die innere Lauterkeit und Samm-
lung, welche dem Werke der Hand das Gepräge des Geistes
giebt. Man lernt ihn von der besten Seite kennen in dem
5. sehr grossen Jabach'schen Familienbild, im Berliner Museum;
hier sind die Vorzüge seines Styles mit Naivetät und indi-
vidueller Feinheit gepaart; die meisterliche Haltung des
Ganzen wie die geistvolle Auffassung einzelner Figuren
erinnert sogar an van Dyck. An seinen historischen Bil-
6. dern dagegen, von welchen der Louvre eine grosse Anzahl
enthält, ist mehr kulturgeschichtliche Belehrung als reiner
Genuss zu finden; sie sind als die blendenden Decorationen
jener pomphaften aber innerlich hohlen Regierung zu be-
trachten, welche der gesammten gebildeten Welt ihre Ge-
setze vorschrieb; bei allem Aufwand an Gestalten und Far-
ben entbehren sie sowohl des inneren Gefühles und der
individualisirenden Durchbildung, wie der künstlerischen
Gemessenheit und Klarheit. Zu den gerühmtesten gehören
seine Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen
im Museum von Paris, besonders die Scene, welche Alexan-
der im Zelte des Darius darstellt, und die verschiedenen
Siegeskämpfe des macedonischen Königs*). Von le Brun
und seiner zahlreichen Schule datirt sich die tiefe Entartung
der französischen Malerei, der Uebergang zu einer hohlen,
theatralischen Manier, welche als der letzte Verfall der
modernen Kunst zu betrachten ist. — Doch ist beiläufig
zu bemerken, dass gerade dieselbe Zeit die vorzüglichsten,
im Einzelnen noch unübertroffenen Leistungen in einem
andern Fache der Kunst, in der Kupferstecherei, hervor-
gebracht hat. In diesem Betracht genügt es, die Namen
eines E d e l i n c k, N a n t e u i l, D r e v e t u. a. m. anzuführen,
welche alle Zeit als Meister ersten Ranges genannt werden
müssen. Aber der Entwickelungsgang der Kupferstecherei,

*) Diese Bilder sind gegenwärtig durch die Verwahrlosung, welcher der Louvre unterliegt, fast unkenntlich geworden.

als einer nachahmenden Kunst, ist nicht mit Nothwendigkeit an die selbstschöpferischen Leistungen der Malerei gebunden.

§. 308. So mag es genügen, hier die bedeutenderen Maler der Kürze nach anzuführen, welche zur Zeit des le Brun und das nächste Jahrhundert nach ihm, in mehr oder minder augenfälliger Befolgung derselben manierirten Richtung, die Jahrbücher der französischen Kunstgeschichte schmücken. Zu diesen gehören zunächst Sebastian Bourdon, ein Nachahmer der verschiedensten früheren Meister, auch als Landschaftsmaler bekannt (s. unten) und Noel Coypel. — Dann, um den Schluss des XVII. Jahrhunderts blühend: Antoine Coypel (Sohn des vorigen), die Brüder Bon Boullogne und Louis de Boullogne, die beiden François de Troy (Vater und Sohn, Nicolas de Largilliere, Raymond la Fage, Laurent de Lahyre, Charles de Lafosse, u. a. m., von welchen 1.
der Louvre zahlreiche Werke besitzt. Drei Maler ragen über die Genannten durch höheres Talent und Mässigung des Styles bedeutend empor: Jean Jouvenet (1644—1717) mit seiner meisterhaft componirten und nicht unedeln Kreuz- 2.
abnahme und mehrern andern Bildern; Nicolas Colombel mit seinem „Wunder des heil. Hyacinth“, in welchem 3.
sich ein in dieser Zeit sehr seltener Adel der Sinnesweise und grosse künstlerische Gediegenheit zeigt; endlich Hyacinthe Rigaud (1659—1743), der grösste Porträtmaler seiner Zeit, mit seinem grossen, geistvollen und wirkungs- 4.
reichen Bildniss Bossuet's; andere Bildnisse Rigaud's wollen oft theatralisch imponiren, sind aber doch insgemein trefflich aufgefasst und von schöner Ausführung. — Endlich, gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts blühend: die Maler aus der Familie Vanloo (die Brüder Jean Baptiste und Charles André, und die Söhne des Erstern: Louis Michel, Hofmaler des Königs von Spanien, und Charles Amédée, Hofmaler des Königs von Preussen), Antoine Pesne (wiederum ein guter Porträtmaler, Vorgänger des

5. Ch. Am. Vanloo in Berlin, wo das Museum noch einige Bildnisse von ihm besitzt), Pierre Subleyras (vielleicht der begabteste französische Historienmaler dieser Zeit;
6. Hauptwerk: Kaiser Valens vom heil. Basilius durch Vorwürfe erschüttert, in S. M. degli Angeli zu Rom, wenigstens in den Nebendingen genügend), François le Moine und François Boucher (1704—1770, der sogenannte „Maler der Grazien“ — bei dem die Kunst bis auf eine gänzliche Entnervung und castratenhaften Kitzel herabgesunken war).

§. 309. In England beginnt ein selbständiges Leben in der Malerei nicht vor dem XVIII. Jahrhundert*). Selbst der sehr kunstliebende Carl I. war wesentlich auf ausländische Maler angewiesen; für ihn arbeiteten Rubens und van Dyck, neben welchen man noch den in Miniaturporträts ausgezeichneten Balthasar Gerbier, ebenfalls einen Brabanter, nennen kann. Die Revolution, welche u. a. die Zerstreuung der überreichen Gemäldesammlung des Königs zur Folge hatte, war natürlich der Kunst auch in keiner andern Beziehung günstig. Eine kirchliche Malerei war zur Unmöglichkeit geworden, und selbst mit der profanen mochte sich der Puritanismus nicht recht vertragen, sodass weder Genrebild noch Landschaft bedeutend aufkommen konnten. Die vereinzelten Liebhaber der höhern Kunstgattungen liessen entweder ausländische Maler kommen oder sie begannen, oft mit dem grössten Aufwande, zu sammeln. Nur das Porträt gedieh einigermassen, aber ebenfalls durch Mitwirkung fremder Kräfte.

Seit der Revolution, vornehmlich unter der Regierung Karl's II., treten zuerst verschiedene englische Porträtmaler von Bedeutung, die ihre Ausbildung vornehmlich dem van

*) Die Literatur s. S. 334. — Ueber Kneller s. Kunstblatt 1846, S. 63.

Dyck und seinen Musterbildern verdanken, auf. Der vorzüglichste unter diesen ist William Dobson (1610—1647), dessen Porträts den Vorzug treffender Charakteristik, sowie tüchtiger Zeichnung und Farbe haben. Neben ihm sind George Jamesone, — und später, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper, der letztere in seinen Miniatur-Porträts sehr geschätzt, zu nennen. — Am berühmtesten jedoch ist wiederum ein Ausländer: Peter Lely (eigentlich van der Faes, 1618—1680), aus Soest in Westphalen gebürtig, der durch ein eigenthümliches Talent zur Darstellung weiblicher Anmuth begünstigt war. — Zu der Ausführung grösserer Deckengemälde im Schlosse Windsor war von Karl II. der Neapolitaner Antonio Verrio angestellt worden, welcher u. a. mehrere Räume von Burleighhouse mit wüstmanierirten Wand- 1.
bildern versah.

Um den Schluss des XVII. Jahrhunderts galt als der berühmteste Porträtmaler seiner Zeit Gottfried Kneller (aus Lübeck gebürtig, 1648—1723), von dessen Arbeiten noch gegenwärtig alle Paläste und Landsitze des englischen Adels überfüllt sind. Einzelne davon sind naturwahr, fleissig und von schöner, warmer Färbung, die meisten aber flache, theatralische Paradebilder, und, wenn auch nicht ohne Geist, so doch durchweg flüchtig und manierirt gearbeitet. — Tüchtiger, jedoch minder berühmt sind die Porträts seines jüngeren Zeitgenossen, des Engländers Jonathan Richardson.

In der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts werden neben den Ausländern noch mehr englische Künstler bemerklich; aber sie folgten zumeist dem entarteten Style der damaligen französischen Malerei, der eine despotische Herrschaft über die gebildete Welt ausübte. Der bedeutendste unter ihnen ist James Thornhill (1676—1734), welcher verschiedene Altarblätter und Deckengemälde, wie die im Greenwich-Hospital, namentlich auch die Malereien

in der Kuppel der Paulskirche zu London — grau in grau, Geschichten des Apostel Paulus darstellend — ausgeführt hat. — Jünger als Thornhill ist der treffliche Porträtmaler Joseph Highmore.

§. 310. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigenthümliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst die Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts angehört. Aber auch in Bezug auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwischen den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass ihnen keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes oder des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch das Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden. Die Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die edelste Nahrung zu geben berufen ist, verharrte nach wie vor in ihrer feindlichen Opposition; ja letztere ging so weit, dass, als im Jahre 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künstler sich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu London mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeldlich auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geistlichkeit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abgelehnt wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit gegenüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes anzuerkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der Kunst in England, und über die Grenzen des Kanales hinaus, gewesen ist. Dies ist die Shakspeare-Galerie, welche der Alderman John Boydell gründete: eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers der neueren Zeit, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen wurde. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider verstreut; doch war auch das, was die ausserordentlichen Kosten durchzuführen gestatteten, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk,

welches nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im Jahre 1805 vollendet wurde*), hat der Nachwelt ein Zeugniss des edelsten Wollens hinterlassen. Wir werden nicht irren, wenn wir diesem Unternehmen einen wesentlichen Einfluss in der Begründung des sogenannten romantischen Genre, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervortritt, zuschreiben.

Auch die Folgezeit bot der englischen Kunst keine grossartige Unterstützung dar; es waren nur die Kräfte der Privaten, welche dieselbe trugen und die sich, in der Gestalt von Kunstvereinen und in der Einrichtung der Kunst-Ausstellungen, zu einer grösseren Wirksamkeit verbunden haben.

Der Begründer der den Engländern eigenthümlichen Malerschule ist Sir Josua Reynolds (1723—1792). Er legte den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie allen Schulen der neuesten Zeit vorangegangen und auf die neuern Leistungen der Kunst in Frankreich und Deutschland — wenn auch vielleicht durch manche Mittelglieder — gewiss nicht ohne Einwirkung gewesen ist. Ausserdem war er ein Eklektiker, welcher die Vorzüge mehrerer der grössten Maler zu vereinigen strebte. Tizian's Lokaltöne, das Farbenspiel des Rubens, das Helldunkel Rembrandt's suchte er in Eine Manier zu vereinigen; in der Art des Farbenauftrages erhob er besonders Coreggio, in der Ausführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was als Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. — Reynolds' Grösse besteht vornehmlich im Fache des Porträts; in dem feinen Gefühl für Formen und dem kräftigen Vor-

*) *A Collection of prints from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic Works of Shakspeare, by the artists of Great-Britain,* 1805. Zwei Bände in gr. Fol. mit 80 Platten.

trag ist er von keinem seiner Landsleute übertroffen worden; selbst in der Färbung hat er oft eine überaus grosse Frische. Bilder der Art sieht man in vielen englischen
1. Sammlungen, u. a. in der National-Galerie zu London (hier besonders der schöne männliche Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten Lords bekannt ist). — Weniger bedeutend ist Reynolds in historischen Malereien, denen es namentlich an der bedeutsameren Würde des historischen Styles fehlt. Für die Shakspeare-Galerie lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beaufort aus König Heinrich VI.
2. (gegenwärtig im Dulwich-College bei London), ein Bild, welches in grauenhafter Weise das Ende des Bösen darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung ist von ihm der Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne im Hungerthurme zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und vortrefflich ausgeführt ist dagegen ein kleines Bildchen des Puck aus Shak-
3. speare's Sommernachts-Traum (im Besitz des Hrn. Rogers zu London), der als ein kleiner nackter Knabe auf einem Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlockend Arme und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds' Bildern sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht war, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese Versuche nicht immer glücklich abliefen.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen von Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule des XVIII. Jahrhunderts angehören, sind besonders die folgenden zu nennen:

George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuhler, doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Colorit. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur Shakspeare-Galerie und stellt eine Scene aus dem Sturm dar.

Benjamin West (1738—1820). Dieser Künstler zeichnet sich, im Gegensatz gegen Reynolds, durch eine gewisse Strenge und Kühnheit, sowohl in der Composition als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, den er

gründlich verstand, aus. Weniger kräftig und tief im Colo-
rit, als Reynolds, fehlt ihm besonders der Reiz des Hell-
dunkels. Zu seinen grossartigsten Werken gehören: Moses 4.
mit der ehernen Schlange (im Besitz des Hrn. Neeld zu
London) und der Apostel Paulus auf der Insel Melite, wie 5.
er die Viper von sich schleudert (Altarblatt in der Kirche
des Invalidenhospitals zu Greenwich); sodann einige Schlach- 6.
tenstücke in der Grosvenor-Galerie, unter denen besonders
die Schlacht à la Hogue und der Tod des Generals Wolf
ausgezeichnet sind. In andren, namentlich späteren Werken
missfällt West durch Kälte in Auffassung und Färbung,
und nüchterne Regelrichtigkeit. Zu diesen gehören sein 7.
Abendmahl in der National-Galerie, Christus der die Kinder
segnet, in der Akademie zu London u. a. m. 8.

James Barry (1741—1806). Bei unverkennbarem
Talent doch noch unangenehmer in der Färbung als West
und mangelhafter in der Zeichnung. Sein Hauptwerk
befindet sich im Sitzungssaal der Akademie der Künste 9.
und stellt in einer Folge von sechs grossen Gemälden
symbolischen Inhalts den Gang und die Segnungen der
Kultur dar.

John Opie (1761—1807) ist einer der bedeutendsten
Künstler der englischen Schule. Kräftige Färbung und
freie Pinselführung, gute Vertheilung der Licht- und Schat-
tenmassen, einfach grossartige Behandlung und lebenvolle,
bestimmte Charakteristik sind die Hauptverdienste seiner
Gemälde. Eins der vorzüglichsten (zu Guildhall in London 10.
befindlich) stellt die Ermordung des Rizzio dar und ist
ebenso lebendig in der Handlung wie vortrefflich im Hell-
dunkel. Anderes von ihm ist für die Shakspeare-Galerie
gestochen.

James Northcote, Schüler von Reynolds, hat durch-
weg eine gewisse Kraft in der Färbung, ohne aber den
weiteren Verdiensten seines Meisters oder den Vorzügen
des Opie gleich zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nach-

folger des Reynolds im Fache des Porträts war John Hoppner.

Thomas Stothard hat unter den Historienmalern Englands vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel des Styles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalistischen Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der Shakspeare-Galerie), wandte er sich später den Italienern zu. Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthümliches, geistreiches Eingehen auf die Richtung des XV. Jahrhunderts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der Britten, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeichnung und der Reinheit des Styles Raphael nahe. Beide sind im Kupferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, wenn auch geistreichen Nachahmung des Wateau hingegeben und dadurch eine Richtung unter den neueren Künstlern begründet, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht eben günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hiervon nur zu vielfache Zeugnisse.

Richard Westall, dem Schlusse des XVIII. Jahrhunderts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft etwas Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen gewissen, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung von Licht und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das Auge besticht. In späteren Werken hingegen erscheint er steif und affectirt.

Unter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in England thätig waren, erfreute sich besonders Johann Heinrich Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742—1825), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die Richtung seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind seltsame Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen Einbildungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespenstermährchen, welche er am liebsten

darzustellen pflegt. Zwar fehlt es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender Farbe, doch ist diesen Darstellungen die Poesie des Gedankens oft nicht abzusprechen. Seine Richtung hat im Einzelnen manche Nachahmung gefunden und zeigt sich ebenfalls in der englischen Kunst unsrer Tage noch lebendig.

Zweiter Abschnitt des vierten Buches:

Die Cabinetmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Erstes Capitel.

Die Genremalerei.

§. 311. Der freie vielseitige Naturalismus, welcher die Kunst des XVII. Jahrhunderts bezeichnet, hob die schon früher emancipirten Nebengattungen der Malerei, welche wir unter dem obenanstehenden Titel zusammenfassen, zur reichsten Vollendung empor; die besten Genrebilder, Landschaften, Thierstücke und Stillleben jener Zeit scheinen das in ihrer Art Erreichbare vollkommen zu erschöpfen. Das Streben, eine Stimmung zu erregen, welches wir in der gleichzeitigen Historienmalerei oft einseitig und auf störende Weise vorherrschen sahen, findet sich hier auf das Schönste in seinem Rechte. — Als äussere Analogie dieser vielseitigen Kunstblüthe mag man wohl die Universalität des Forschens und Wissens geltend machen, welches jetzt, abgelöst von seinem frühern Zusammenhang mit der Kirche, sich neue Bahnen nach allen Richtungen hin eröffnete. Wie die Kunst, so verfolgt jetzt auch die Wissenschaft den Menschen und die Natur tief in alle Gestaltungen hinein. — Wir betrachten zunächst das Genre.

Die Genremalerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltäglichen Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden. Sie scheidet sich, der Auffassung nach, vornehmlich in zwei verschiedene Klassen, von denen die eine das Leben in seinen zarteren, gemüthlichen Beziehungen, unter dem Gesetz der Sitte und milder Gewöhnung, darstellt, — während die andre dasselbe mehr von seiner derben, gemeinen Seite, in den unbefangenen Ausbrüchen einer freien, oft zügellosen Laune, behandelt. Diese hat es somit im Ganzen mit den niederen, jene im Ganzen mehr mit den gebildeten Ständen der Gesellschaft zu thun; diese zeigt zumeist eine derbe, kecke, dreiste Ausführung, jene eine sorgliche, im Einzelnen höchst saubere Beendung. Beide bewegen sich fast ohne Ausnahme in kleinen Dimensionen, indem die kleinen Interessen des gewöhnlichen Lebens sich nur in solcher Weise zu einem erfreulichen Ganzen concentriren können. In beiden begegnen uns höchst vortreffliche und vollendete Leistungen, welche das Interesse des Beschauers auf mannigfache Weise in Anspruch nehmen; doch mag es gleich von vornherein bemerkt werden, dass die feinere Klasse des Genre nicht selten den Boden jener gemüthlichen Beziehungen, aus dem sie ihre innere Nahrung zu entnehmen hat, verlässt und dann nichts als eine sorgfältige Nachahmung interessenloser Aeusserlichkeiten bietet; und dass ebenso die andre Klasse zu häufig in ein leeres Wohlbehagen an gemeinen und rohen Zuständen verfällt, ohne das Verkehrte, Alberne und Lächerliche derselben zum Bewusstsein zu bringen, — ja dass das eigentlich komische Element, welches die Blüthe dieser Richtung des Genre bildet, in der niederländischen Kunst jener Zeit nur selten zur Entwickelung gediehen ist, während es bei einzelnen wenigen Franzosen und bei Hogarth sehr absichtlich

hervortritt. Statt dessen findet sich bei einigen Künstlern ein Hang zum Phantastischen und Abenteuerlichen, der hier freilich nicht jene bedeutsame Entwickelung gefunden hat, wie bei den grossen Meistern der deutschen Kunst, der jedoch auch so manches Ergötzliche und Eigenthümliche hervorzubringen im Stande war.

§. 312. Bei weitem die vielseitigste Ausbildung des Genre findet sich bei den Niederländern, und zwar vertreten hauptsächlich brabantische Künstler die erste Stufe der Ausbildung, holländische hingegen die höchste Blüthe. In Brabant nahm diese Gattung neben der höchst ausgedehnten, vorherrschend kirchlichen Historienmalerei immer nur eine untergeordnete Stelle ein; in dem streng protestantischen, reich aufblühenden Holland aber wurde sie der Mittelpunkt aller Kunstübung. Denn selbst bei den gleichzeitigen holländischen Historienmalern, bei Rembrandt und seiner Schule beruhen die höchsten und schlagendsten Wirkungen fast durchgängig auf Mitteln und Grundlagen, welche sie mit den Genremalern gemein haben; ihre meisten Bilder sind geradezu Genrebilder, welches biblische oder profane Ereigniss auch darunter verstanden sein mag. Diess liegt nicht bloss an der genrehaften Behandlung alles Einzelnen, sondern ganz wesentlich an dem Mangel der höhern dramatischen Entwicklung des Vorganges. Selbst die glorreichsten Ausnahmen, wo Rembrandt all seine dämonische Gewalt der Charakteristik entfaltet, sind noch keine Historienbilder im Sinne der andern Schulen.

Die sehr frühen Anfänge genrehafter Darstellungsweise in der niederländischen Kunst haben wir von Johann van Eyck abwärts angedeutet. Immer häufiger finden sich Kirchenbilder, bei denen die dargestellte heilige Handlung mehr in den Hintergrund tritt und diejenigen Figuren, welche der Umgebung des gewöhnlichen Lebens entnommen sind, die bedeutenderen Stellen einnehmen, oft wenigstens mit besonderer Vorliebe und glücklicher als jene ausgeführt sind. Im weiteren Verlaufe des XVI. Jahrhunderts lösen

sich, wie bemerkt, beide Elemente bestimmter, und wir begegnen einzelnen Bildern, welche ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind. Letzteres wurde hier zunächst in einem, gewissermassen absichtlichen Gegensatz gegen die Darstellung religiöser Momente aufgefasst und zeigt sich somit vorherrschend bereits in jener ungebundenen Derbheit und Zügellosigkeit, die zugleich insgemein den Stempel einer schwerfälligen und unbehülflichen Laune trägt.

Der erste, welcher in solcher Weise selbständig auftrat, war Peter Breughel der ältere, zum Unterschiede von seinem Sohne gleiches Namens der Bauernbreughel genannt, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu Antwerpen blühend. In einzelnen historischen Bildern,
wie z. B. in seiner Darstellung der angeklagten Ehebreche- 1.
rin, in der Münchner Galerie, in der Predigt Johannis zu 2.
Schleissheim u. a. zeigt dieser Künstler eine Reminiscenz an die ältere holländische Schule (des Lucas von Leyden), die sich in einem gewissen, derb phantastischen Wesen äussert. Die Mehrzahl seiner Bilder enthält Scenen des Bauernlebens, welche man ebenfalls als eine Fortsetzung ähnlicher Bestrebungen bei den alten Holländern betrachten
kann. Ein grosses Bild der Art, im Berliner Museum, 3.
stellt den Reigentanz eines ungefügen Bauernvolkes dar; es ist ein wüstes, liederliches Bild, auch im allgemein malerischen Effekte unruhig und ohne Gesammtwirkung. Andre
Bilder, wie z. B. eine Bauernprügelei, in der k. k. Galerie 4.
zu Wien, — eine Prügelei zwischen gemeinem Pilgervolk 5.
und krüppelhaften Bettlern, im Berliner Museum u. a. sind ebenfalls von gemeiner Intention, wenngleich nicht ohne mannigfach lebendige Motive.

Interessanter ist der Sohn des ebengenannten, Peter Breughel der jüngere, der Höllenbreughel genannt, dessen Blüthe bereits um den Beginn des XVII. Jahrhunderts fällt. Dieser Künstler bewegt sich in einem eigenthümlichen Kreise von Darstellungen; er liebt es besonders,

nächtliche Feuerbilder zu malen, die er mit ungemeiner
Sauberkeit auszuführen und nicht selten mit einem eigen
grossartigen landschaftlichen Sinne anzuordnen weiss; eins
6. der trefflichsten Bilder der Art ist sein Brand von Sodom,
in der Schleissheimer Galerie. Am liebsten aber stellt er
höllische Scenen, die Versuchung des heil. Antonius, Aeneas
in der Unterwelt u. dergl. dar, Bilder, in denen jene Flam-
menwelt von den abenteuerlichsten, bunten, gläsern glitzern-
den Gestalten belebt ist, die an die Weise jenes seltsamen
älteren Meisters, des Hieronymus Bosch, erinnern. Die
7. Galerieen von Schleissheim und von Dresden enthalten
8. verschiedene Gemälde der Art. Ein sehr poetisches Bild
9. von ihm befindet sich in der Galerie Lichtenstein zu Wien;
es stellt in reicher, grossartiger Composition, den Triumph
des Todes dar. Die historischen Figuren auf diesen Bil-
dern sind in der Weise der Manieristen des XVI. Jahrhun-
derts. Auch kommen von ihm Bauernscenen und andre
Darstellungen des gemeinen Lebens vor, in denen ebenfalls
10. etwas von diabolischem Wesen durchblickt; das Berliner
Museum besitzt ein Paar solcher Bilder.

Aehnliche Teufeleien, wie auf den Bildern des eben-
genannten, finden sich häufig auch auf den Bildern eines
andern Künstlers der Zeit, David Teniers des älteren.
Versuchungen des heil. Antonius, in denen von verwunder-
lichen Vogelgerippen und anderem Gesindel der tollste
Lärm bereitet wird, kommen in verschiedenen Galerieen
vor. In andren, mehr der ruhigen Besonnenheit angehö-
rigen Gegenständen erscheint dieser Künstler wenig bedeu-
11. tend. Ein grosses Bild in S. Paul zu Antwerpen, die
Werke der Barmherzigkeit, ist ein wüster Haufe gieriger
Bettler und Krüppel.

Endlich gehört hieher noch ein dritter Künstler dieser
Zeit, David Vinckebooms, der jedoch eine bedeutendere
Stellung unter den ersten Landschaftmalern einnimmt. Die
Staffage seiner Landschaften zeigt häufig eine derbphiliströse
12. Auffassung des Lebens. Im Berliner Museum befindet

sich von ihm ein Genrebild, einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, die sich vor einer Klosterpforte, aus welcher man ihnen Brod reicht, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Caricaturen, aber frisch, lebendig und nicht ohne eine gewisse Laune gemalt. — Der wenigen, höchst meisterhaften, Leistungen des Rubens im Fache des Genre haben wir oben (S. 410) in Kürze gedacht.

§. 313. Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts gestaltete sich das Genre zu bestimmterer Eigenthümlichkeit und schied sich in die beiden, oben bezeichneten Hauptclassen. Nach diesen getheilt, betrachten wir die Leistungen desselben, indem wir einzelne untergeordnete Richtungen, der einen oder andern Classe anschliessen. Wir wenden uns zunächst zu jener Classe, welche vornehmlich Scenen des gemeinen Volkslebens darzustellen pflegt, und welche, nach dem Vorgange der Italiener, mit dem Namen der *Bambocciaden*, d. h. eben: gemeiner, niedriger Darstellungen, bezeichnet wird. (Vgl. unten.)

An der Spitze der Bambocciaden-Maler, als der gerühmteste und der am Weitesten verbreitete Künstler dieser Gattung, steht *David Teniers der jüngere* (1610—1690), Sohn des oben genannten Malers gleiches Namens, in späterer Zeit Director der Gemäldegalerie zu Antwerpen, der einzige Brabanter, welcher überhaupt im Fache des Genre eine bedeutende Stelle einnimmt. Der ältere Teniers war in der Schule des Rubens gebildet und auch der jüngere hat seine Bildung unter diesem Meister vollendet. Es sind verschiedene Werke des jüngeren Teniers vorhanden, welche diesen Weg der Bildung erkennen lassen, wie z. B. eine heilige Familie von ihm, in der Schleissheimer 1.
Galerie, ganz den Charakter der Schule des Rubens trägt. Doch ist es kein bedeutendes Bild, wie denn eben die Richtung dieses Künstlers nicht auf das Ernste und Hohe ging; ausserdem findet sich in derselben Galerie noch eine bedeutende Reihe kleiner Bildchen, welche die Geschichte der Maria enthalten und geradehin von grosser Kümmer-

2. lichkeit des Ausdruckes sind*). Auch in der k. k. Galerie zu Wien sind von ihm sehr triviale Bilder mit heiligen Darstellungen vorhanden. Die Darstellungen der sieben Werke
3. der Barmherzigkeit, welche sich ebendort, und ähnliche in
4. der Galerie Esterhazy zu Wien, sowie im Louvre und bei
5. Lord Ashburton in London befinden, sind zwar auch nicht sonderlich geistreiche Compositionen, doch durch schlichte, derbe Auffassung des Lebens, welche hier in dem Gegenstande gegeben war, schon mehr erfreulich. — Das Geist-
6. vollste in dieser Gattung ist wohl die Geschichte des verlorenen Sohnes, im Louvre. Vor einem verdächtigen Wirthshause sitzt der zierliche Jüngling mit seinen Damen im Freien; zerlumpte Musikanten singen und spielen, während eine halb vermummte Alte einer von den Buhlerinnen wahrsagt; ein Schenkbursche schielt lüstern nach den letztern hin; der Wirth trägt mit bedenklichen Blicken von neuem auf; eine handfeste Magd berechnet mit Kreide auf einem Brett die Zeche. Es ist das vollendetste Genrebild der feinern Gattung welches von Teniers vorhanden ist.

Diejenigen Darstellungen, welche Teniers am Liebsten und mit glücklichstem Erfolge gemalt hat, sind wiederum Scenen des Bauernlebens. Auch er ist durchaus entfernt, dergleichen irgendwie idyllisch aufzufassen, auch er übertreibt eher und nähert sich der Caricatur; aber er zeigt dabei häufig einen guten Humor, er weiss seinen Gestalten, während sie den trivialsten Beschäftigungen obliegen, einen ungemeinen Ernst und Wichtigkeit aufzuprägen und solcher Gestalt nicht selten den ergötzlichsten Contrast zu Wege zu bringen. Nur hat er dies humoristische Element nicht

*) Diese Bilder sind bis 1839 nicht in die Münchner Pinakothek übergegangen und somit wohl noch in Schleissheim vorhanden. Da uns kein Katalog der Schleissheimer Galerie in ihrem jetzigen Bestande zu Gebote steht, so behalten wir die bisherige Ortsangabe „Schleissheim“ für alle diejenigen Bilder bei, welche nicht im Katalog der Pinakothek vom Jahre 1839 verzeichnet sind.

immer festgehalten; in verschiedenen Bildern, vornehmlich den Darstellungen grösserer Volksfeste, tritt dem Beschauer zuweilen eine gewisse Kälte der Beobachtung, eine gewisse Absichtlichkeit in der Wahl gemeiner Situationen entgegen, als deren Resultat wiederum ein manierirtes, auf äusserlichen Effekt gerichtetes Wesen erscheint. In solchen Bildern ist es dem Künstler denn auch mehr um seine brillante Technik, um täuschende Naturlebendigkeit in den Nebendingen (alten Fässern, Töpfen, Körben und andrem Geräth), um kecke, leicht andeutende Pinselstriche, um ein saftiges, durchsichtiges Helldunkel und dergl. zu thun.

So sind insgemein die interessantesten Bilder von Teniers diejenigen, in denen nur wenige Figuren angebracht sind. Kleine Bildchen, in denen ein einzelner Bauer dem Beschauer gegenüber sitzt, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht, oder der neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Treflichsten dieser Art. Auch die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Taback sich über die Zeit hinwegtrösten und, in solchem Gleise zufrieden, an Welt und Leben keine weiteren Ansprüche machen, sind oft des höchsten Lobes
werth. Die Münchner Pinakothek hat mehrere gute Bilder 7.
der Art; auch in andren Sammlungen findet man in der Regel ein oder ein Paar solcher Stücke; sehr Gutes in
englischen Galerieen, z. B. in der Privatsammlung Georgs IV. 8.
zu London. Dagegen sind, wie bemerkt, seine Darstellungen bewegteren Volkslebens, seine Hochzeiten, Jahrmärkte
und dergl. (deren man z. B. in der Münchner Pinakothek, 9.
im Wiener Belvedere mehrere hervorstechende Beispiele 10.
findet) selten von ähnlichem Werth. — In andren Bildern kömmt es dem Künstler wesentlich auf die Darstellung mannigfachen bunten Geräthes an, und die Figuren erscheinen hier mehr als Nebensache. Zu diesen gehören seine
Wachtstuben (M. Pinakothek, die Galerieen Lichtenstein 11.
und Esterhazy zu Wien u. a. m.), seine alchymistischen 12.

13. Laboratorien (Museen von Berlin, Schleissheim, Bridgewa-
14. tergalerie, im Haag), seine fette Küche (im Haag u. dgl. m.
In solchen Bildern wird insgemein kein Anspruch auf tiefere Poesie, auf launigen Effekt gemacht, aber die harmonische und doch kräftige Behandlung des Verwirrten und Mannigfaltigen giebt hier insgemein einen Reiz, der wenigstens das Auge in erfreulicher Weise berührt.

Es tritt ferner auch bei Teniers wiederum jenes phantastische Element hervor, welches sich bei einigen der oben besprochenen Künstler in solcher Ausdehnung gezeigt hatte*). Es hat bei ihm sehr ergötzliche Teufeleien zum Vorschein gebracht, die um so mehr auf Anerkennung Anspruch machen, als hier zugleich all jene abenteuerlichen Spukgestalten denselben täppischen, bornirten Anstrich haben, wie das Bauerngesindel auf den andern Bildern des Meisters, und dadurch eben die Ironie ihres eignen Daseins zur
Schau tragen. Solche Bilder kommen an verschiedenen
15. Orten vor. In der Schleissheimer Galerie ist das Bild
einer Hexe, die eben irgend einen zauberischen Act zu vollführen scheint; sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem kleinen Unhold, einer Art Fisch, die Kehle zu; toller Geisterspuk, in den fabelhaftesten Gestalten, hat sich dabei versammelt, flüchtet aber vor den gewaltigen Droh-
16. worten der Hexe in fratzenhafter Eile zurück. Bei Sir
Robert Peel in London findet sich das höchst wirkungsreiche Bild eines Zauberers, welcher höllische Geister heraufbeschworen hat und nun selbst davor erschrickt. Auch an verschiedenen Darstellungen der beliebten Versuchung
17. des heil. Antonius fehlt es nicht; die Krone von diesen ist
in der Galerie des Berliner Museums. Hier sieht man den armen Heiligen angstvoll vor seinem Felsaltare knieen, dessen Ecken so eben als fabelhafte Thierfratzen herausschiessen; neben ihm steht eine dämonische brabanter Schöne mit gefülltem Weinrömer; allerlei wüstes Teufelsvolk, bald

*) Teniers' Gattin war die Nichte des Höllenbreughel.

wie Ziegenböcke, bald wie Affen oder Seefische anzuschauen, zerrt an seinen Gewanden; andre umher auf dem Bilde, die den unsinnigsten Lärm verführen, singen, schreien, krächzen u. s. w.; einer bläst auf einer Klarinette, die er in die hohle Nase seines nackten Schädels gesteckt hat. In der Luft geht es am Abenteuerlichsten zu. Hier sieht man zwei Ritter, die auf Fischen reiten und mit einander turnieren; der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helms aufgesetzt; er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Es ist eine geniale Tollheit, ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, der schwerlich seines Gleichen finden dürfte. — In einigen andren Bildern schweift der Humor des Künstlers, und mit nicht geringerem Glück, nach einer andren Seite aus. Dahin gehören vornehmlich einige meisterhafte Affenbilder der Münchner 18.
Pinakothek, in denen die Affen Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Taback und Bier ergötzen u. s. w. — Sonst giebt es auch harmlosere Thierstücke von ruhig idyllischem Reiz, wie z. B. eine Land- 19.
schaft mit Kühen und Schafen in der Sammlung von Lord Ashburton zu London. Auch treffliche Landschaften, namentlich Strandbilder, kommen in englichen Galerieen hie und da vor.

Endlich mag hier noch eine Reihe von Gemälden angeführt werden, die in andrer Beziehung ein eignes Interesse gewähren. Sie enthalten die Darstellung der ehemaligen Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel, je nach den einzelnen Wänden geordnet und mit mannigfach verschiedener Staffage versehen. Hier sieht man bei den Gemälden, welche diese Galerie füllen, im kleinsten Raume die Style der verschiedensten Meister auf eine ergötzliche Weise nachgeahmt. Die k. k. Galerie 20.

21. Wien und die von Schleissheim enthalten verschiedene u. verschieden geordnete Folgen dieser Darstellung. Auch sonst liebte es Teniers, Bilder in der Manier anderer Meister zu malen.

§. 314. Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, aus Lübeck gebürtig, doch Holland durch Bildung und künstlerische Wirksamkeit angehörig, ist der zweite unter den Meistern des Bambocciadenfaches. Seine Darstellungen bewegen sich fast ausschliesslich im Kreise des Bauernlebens, doch zeigt er eine von Teniers verschiedene Auffassungsweise. Man bemerkt bei ihm ein schlichteres, minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs, in dessen Darstellung jedoch wiederum der Ausdruck eines bequemen Genügens, Sich-gehenlassens zumeist wohl erreicht ist. Nur in der Darstellung bewegterer Laune, mehr aufgeregten Treibens befriedigt Ostade selten und erscheint in solchen häufig gezwungen. So hat denn auch seine Technik nicht das keck Andeutende des Teniers; die Ausführung ist sorgfältiger, der Farbenauftrag voller und pastoser, der Ton wärmer, das Helldunkel von feinster Durchbildung. Seine beliebtesten und vorzugsweise befriedigenden Bilder stellen bäurischen Verkehr, namentlich Bauernschenken dar, in oder vor welchen, etwa unter einer morschen Laube, die Leute zusammensitzen und sich an Gesang und Geigenspiel ergötzen. Solche und ähnliche Scenen findet man am Meisten verbreitet. Unter andern
1. Darstellungen ist vornehmlich das Bild einer Kinderschule, im Louvre, als ein Meisterwerk (und zugleich als mehrmals behandelter Lieblingsgegenstand) Ostade's anzuführen; hier ist das Täppische und Ungeschickte der Kinder und ihres Durcheinandertreibens auf die trefflichste und ergötzlichste Weise dargestellt. Diese niederen Kreise des Lebens hat
2. Ostade, wie gesagt, nur selten verlassen; als Beispiel solcher Ausnahmen mag hier das Bild seiner Familie, die höchst ergötzlich-philiströs nebeneinander sitzt und steht, ebenfalls im Louvre befindlich, angeführt werden. — Ausserdem noch eine Anzahl Bilder, im Louvre, in der Bridge-

watergalerie u. a. a. O. — Isaak van Ostade, der Bru- 3.
der des eben Genannten, ist ebenfalls ein höchst bedeutender Meister; er schildert besonders Dorfansichten, Scenen regen Verkehrs vor den Wirthshäusern u. dgl., wobei die Thiere, zumal Pferde, vortrefflich sind. Sein Helldunkel ist weniger fein, sein Fleischton minder röthlich als bei seinem Bruder. Mit grossem Unrecht schreibt man ihm insgemein solche Bilder zu, welche in der Art des Adrian gemalt aber
für diesen zu schlecht sind. Echte Werke in Holland, im 4.
Louvre, in englischen Galerieen etc.

Adrian Brouwer (1608—1640) ist ebenfalls ein bedeutender Künstler dieses Faches. Die Biographen der holländischen Künstler ereifern sich über das unsittliche, verworfene Treiben dieses Malers, der sein ganzes Leben in liederlichen Kneipen zugebracht und ihnen seinen frühen Tod zu verdanken habe. Es mag wohl wahr sein; doch zeigen seine Bilder, bei aller Gemeinheit der Bambocciaden-Malerei, zugleich eine solche Aufrichtigkeit der Auffassung, eine solche Vergnüglichkeit und Laune, eine so unversiegbare Lustigkeit, wie sie fast bei keinem andern gefunden werden. Seine Technik hat eine gewisse leichtsinnige Keckheit (etwa nach Art des Teniers — nur ein wenig trockner in der Farbe), die vortrefflich zu seiner Auffassung passt; und auch wo sie in Schmiererei ausartet, gehören Bilder der Art noch keinesweges zu den schlechtesten dieses Faches. Brouwer malt alle möglichen Scenen des Wirthshauslebens, Gesellschaften beim Trunk, Taback oder Karten, Raufereien, Soldatenwirthschaften, chirurgische Operationen, und stets ist er bei der Sache; niemals verfällt er in jenes manierirte Wesen des Teniers, niemals in die nüchtern triviale Auffassung, die bei Ostade bemerklich wird. Oft bringt er Karikaturen zum Vorschein, aber es ist wiederum nichts Gesuchtes darin; seine Karikatur ist nur eine höhere Potenz der Lustigkeit, der Aufregung, des Leidens unter den Händen des Dorfbarbiers. Hier das ergötzlichst skurrile Nachdenken in dem Gesichte des Bauern, der die

Pfeife anzündet, — dort ein Sänger, der gar nicht ablassen
kann, seine Litanei in den Qualm der Schenke emporzuju-
beln — dort ein Andrer, der auf die lächerlichste Weise
den Schmerz zurückhält, während ihm der Medicus das
Pflaster vom Arme zieht. U. dgl. m. Das Vaterland des
Künstlers besitzt wenig Bilder von seiner Hand; ebenso
Frankreich und England; in den deutschen Galerieen sind
5. sie dagegen nicht selten, und namentlich ist in der Galerie
von München ein grosser Reichthum derselben vorhanden. —
Als Gefährte des Brouwer bei seinen liederlichen Unter-
nehmungen wird ein Bäcker, Joseph Craesbecke, ge-
nannt, der von ihm im Malen soll unterwiesen worden sein.
6. Die Bilder, welche man diesem in der Schleissheimer Gal-
lerie zuschreibt, sind dem Brouwer ähnlich, nur minder
7. geistreich. In der k. k. Galerie des Belvedere und in der
8. Galerie Lichtenstein zu Wien sieht man einige Bilder un-
ter seinem Namen, die mehr vornehmere Scenen, in der
Weise der Rembrandt'schen Schule behandelt, vorführen.

Da die Weise der drei genannten Künstler bedeutenden
Beifall von Seiten der Zeitgenossen fand, so sah sich eine
namhafte Anzahl andrer Maler veranlasst, als Schüler oder
Nachahmer ihren Fussstapfen zu folgen. Doch ist im All-
gemeinen dabei nicht sonderlich Erfreuliches zum Vorschein
gekommen, da diesen Nachfolgern insgemein die lebendige
Laune jener Meister fehlte. Es mag hinreichen, hier die
Namen der vorzüglichsten unter ihnen anzuführen: Ger-
ritz van Harp; Gillis van Tilburgh; und der oft
cynische, aber lebenswahre Hendrick Martensz, genannt
Zorg; sämmtlich Nachfolger von Teniers; dann die Nach-
ahmer und Schüler von Ostade: Egbert van der Poel
(blühte um 1647); Willem Kalf (st. 1694); Corn. Du-
sart (dem Meister in der Farbengluth kaum nachstehend,
9. ein treffl. Bild in Dulwichcollege bei London); R. Bra-
kenburg u. A.; — sodann D. Ryckaert; A. Diepram;
J. Droogslot; J. Molenaer etc. Der Ausgezeichnetste
dieser Reihe möchte ein Schüler Ostade's sein, Cornelius

Bega, dessen Bilder eine feine, seidenartige Behandlung (nach der Weise der zweiten Classe des Genre) zeigen; doch ist eine solche Behandlung im Widerspruch mit den gemeinen Scenen des Bauernlebens, die er zumeist darzustellen liebt, und giebt diesen etwas Gesuchtes und Affektirtes. (Mehreres im Berliner Museum.) Quirin van 10.
Breckelencamp pflegt insgemein schlichte, friedliche Zustände des niederen Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige, einfache Ausführung anziehend zu machen.

§. 315. Eigenthümlich steht den bisher besprochenen Bambocciaden-Malern Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Leyden (1636—1689), gegenüber. Auch von ihm wissen die Kunsthistoriker, wie vom Adrian Brouwer, allerlei Uebles zu erzählen. Auch er soll in dem gemeinen Wirthshausleben untergegangen sein, und es ist gewiss, dass er aus Wohlgefallen an solchem Treiben, eine öffentliche Weinwirthschaft angelegt hat, — nicht um daraus sonderlichen Vortheil zu ziehen: er hat selbst mehr getrunken als seine Gäste, und seine Bilder mussten, wie man sagt, oft wieder gut machen, was er den Weinhändlern verschuldet. Aber auch seine Bilder zeigen eine freie, vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben des Tages, das vornehme ebenso, wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben, darstellt. So steht Jan Steen mit freiem Bewusstsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt und so ist auch seine Behandlung desselben von der Weise der vorgenannten Künstler wesentlich verschieden. Häufig zwar sind es dieselben Gegenstände, lustige Gelage, Bauernscenen u. dgl. m. War es jenen aber nur um die Darstellung allgemeiner, theils ruhiger, theils bewegter Zustände zu thun, so führt er dem Beschauer in der Regel eine mehr oder minder durchgebildete Handlung, ein gegenseitiges Verhältniss und Interesse der dargestellten Personen und in

diesen eine geistreiche, mannigfach verschiedene Charakteristik vor, welche von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugt. Steen ist fast der einzige unter den niederländischen Künstlern, der die Elemente der Komik solcher Gestalt in der sinnreichsten Weise ausgebildet hat. Seine Technik ist seiner Darstellungsweise angemessen: sorgfältig vollendend, aber trotz des Eingehens in die feineren Einzelheiten immer eben so sicher und fest, wie leicht und frei beweglich.

1. In den Museen im Haag und in Amsterdam findet man
2. die bedeutendste Anzahl von Werken seiner Hand. Eins der vorzüglichsten des Haager Museums ist unter dem seltsamen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens" bekannt*). Es stellt einen geräumigen Saal dar, in welchem sich eine Menge von Personen, alte und junge, versammelt haben. Sie sitzen an verschiedenen Tischen, in lauter lustigen Gruppen; einige schmausen Austern, andre trinken, andre lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit grauem Kopfe und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre; er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr; wie es scheint, macht er ihr Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an; sie berechnet wohl die wirthschaftlichen Vortheile, die ihr aus solcher Verbindung zufliessen könnten. Unweit davon sitzt Jan Steen selber, wie er sich oft auf seinen Bildern gemalt hat; ein halbgeleertes Glas in der Hand beobachtet er jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, dass der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des Trinkens
3. stockt. — Ein andres sehr treffliches Gemälde verwandten Inhalts befindet sich zu London, in der Galerie des Her-

*) Schnaase, niederl. Briefe S. 83.

zogs von Wellington*). Auf diesem Bilde ist dem Weine ebenfalls Genüge gethan. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter vom Hause mit dem Weinglase näher, und diese bewilligt einige Vertraulichkeit, während die Mutter ihr Schläfchen hält; die Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht, und der Affe auf der Wanduhr zieht die Gewichte in die Höhe, als habe er den Verstand und wisse, dass den Menschen in solchen Situationen die
Zeit ein überflüssig Ding ist. — Ein anderes Bild, bei Hrn. 4.
Beckford in Bath ist schon nicht ganz so harmlos. Hier ist der Maler selbst von vielem Genuss des Weines nebst seiner Ehefrau am Tische eingenickt; die Kinder stehlen Geld aus der Tasche der letztern; ein kleines Kind schlägt derb nach einem Weinglase; der Knecht steckt seinem Mädchen Geld zu; inzwischen zerrt ein Hund eine Pastete an sich, eine Katze zerbricht ein Porzellangefäss, ein Affe macht sich über Urkunden und Bücher her, und die Gans
verbrennt am Bratspiess. — Ein ebenfalls ausgezeichnetes 5.
Bild von ähnlicher Composition befindet sich in der k. k.
Galerie zu Wien. — Ein zweites Bild derselben Galerie 6.
stellt einen Hochzeitsabend dar. Der Bräutigam, ein dürrer, ältlicher Gesell, hinter dessen Kopf einer ein Paar Hörner macht, ist im Begriff, die Braut, die sich jüngferlich sträubt, aus dem Saale zu führen; die Gesellschaft ist aufgestanden und lässt ihren Jubel mit Gläsern, Geigen, Pfannen und Mörsern aus; zur Seite hier wieder ein ältliches Liebespaar u. dgl. m. — Andere treffliche Wirthshaus-
bilder etc. finden sich z. B. bei Lord Ashburton in London 7.
(Schenke, Kegelspiel), in der Privatsammlung Georgs IV., 8.
mehreres bei Herrn T. Hope in London (u. a. der sog. 9.
Schlemmer, ein Charakterbild ausgelassensten Leichtsinns.

Für Steen's Behandlung eigentlicher Bauernscenen be-

*) Passavant, Kunstreise, S. 76, und Waagen, England II., S. 110 ff. u. a. a. O.

10. findet sich ein treffliches Beispiel in der Münchner Pinakothek. Ein phantastischer Vagabund hat mit ein Paar Bauern gespielt und sie betrogen; in höchster Wuth ergreift der eine einen Besen und fegt auf den Verräther los, der andre, auf Krücken, schreit und droht, die Wirthin ruft um Hülfe; der Vagabund weicht den Schlägen aus und zieht hohnlachend vom Leder; Tisch und Stühle stürzen. Das Ganze voll höchster Lebendigkeit und glücklichster Darstellung des Momentanen. — Auch das Alchymisten-Treiben, das bei den früheren Künstlern mehr nur in Bezug auf die bunte Unordnung des Laboratoriums beliebt war, weiss Steen in eigen poetischer Weise zu erfassen. Ein
11. ausgezeichnetes Bild der Art ist in der Galerie Manfrini zu Venedig; es stellt die Noth in der Familie eines Alchymisten dar. Die Frau sitzt in der Mitte, ein weinender Knabe mit leerem Näpfchen und Löffel neben ihr; ein kleines Kind schreit in der Wiege, andre suchen nach Speise und finden nichts und schreien: ein Hund leckt vorn in einem umgefallenen Tiegel. Zur Seite der Frau steht der Gemahl, eine treffliche schlotterbeinige Figur in grandios stylisirtem Schlafrock, eine Kappe und Schlafmütze auf dem Kopfe, eine Feder hinterm Ohr; er deducirt ihr aus einem dicken Buch, dass er jetzt nahe daran ist, der Noth ein Ende zu machen und das Gold oder den Stein der Weisen zu finden; die Frau wendet sich trostlos von ihm ab. Rings umher fehlt es nicht an mannigfachem Geräth; im Hintergrund ist der Heerd, an welchem die Laboranten beschäftigt sind. Der Maler hat in dem Alchymisten und dessen Familie, sich selbst mit den Seinigen, wahrscheinlich irgend eine häusliche Noth ins Launige umkehrend, porträtirt.

Hie und da gehen Jan Steen's Darstellungen auch in das Leben der höheren Stände über. In solchen pflegt er am Liebsten den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame zu malen, einen Gegenstand, den vorzugsweise jene Maler des feineren Genre gern behandeln. Aber er weiss auch hier wieder seine Komik in ergötzlicher Weise zu

entfalten und namentlich das burlesk Gelehrte, das Dumm-
pfiffige der Doktoren seiner Zeit trefflich hervorzuheben.
Das Museum im Haag besitzt mehrere Bilder der Art; ein 12.
eigenthümlich anziehendes ist in der Münchner Pinakothek.
Hier steht der Arzt, ein lustig philiströser Kauz, mit ver-
legenem Bückling vor der Dame und fühlt ihren Puls. Die
Dame hält einen Zettel in der Hand, auf dem einige Liebes-
verse zu lesen sind; auf dem Vorbau der Thüre steht ein
kleiner Gyps-Amor und zielt gerade auf sie hin. Durch
die Thüre blickt man auf die Gasse hinaus, wo ein junger
Mann mit umgeschlagenem Mantel der Hausmagd ein Stück
Geld vorhält. Man kann voraussetzen, dass es diesem bes-
ser als wie dem unbehülflichen Doktor gelingen wird, die
Krankheit der Dame zu kuriren. — Zarter ist der Gegen- 13.
stand in einem Bilde des Herzogs von Wellington auf-
gefasst; hier ist die Kranke, ein elegantes Mädchen, von
ihrer Mutter begleitet. — Andere Darstellungen aus der vor-
nehmen Welt sind selten; in der Privatsammlung Georg IV. 14.
findet sich das Bild eines zierlich gekleideten Mädchens,
welche auf ihrem Bette sitzend die Strümpfe anzieht, zu
ihrer Seite ein Bologneserhündchen und ein Tisch mit Ge-
räthschaften. Bei Sir Robert Peel: das sehr zarte, in 15.
meisterhaftem Helldunkel gehaltene Bild einer jungen Dame
am Klavier, nebst ihrem Lehrer.

Noch ist endlich ein andrer Bambocciaden-Maler zu erwähnen, der wiederum in einer eigenthümlichen Darstellungsweise gemalt hat: P e t e r v a n L a a r (1613 1674). Er hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des dortigen Volkslebens, aber ebenfalls mit besonderem Eingehen auf das Niedrige und Gemeine, dar: wüste Bettlerherbergen, Räuberscenen, Klosterhöfe mit abenteuerlichen Mönchen, Gesindel bei Spiel oder Tanz u. dergl. m.. In der Behandlung herrscht hier das derb Effektvolle der italienischen Naturalisten vor, und die Bilder sind vornehmlich denen des Michelangelo Cerquozzi zu vergleichen. In
den Wiener Galerieen, in der öffentlichen Galerie von Augs- 16.

17. burg, in den den Uffizien zu Florenz u. a. a. O. finden
18. sich Werke von ihm. Die Italiener nannten ihn, wegen seiner wunderlich verwachsenen Figur, Bamboccio, und nach diesem Namen zunächst sollen seine Bilder und die Darstellungen verwandten Inhalts jene Bezeichnung als Bambocciaden erhalten haben. — Aehnliche Behandlung, wie die Bilder des van Laar, zeigen die seines Zeitgenossen Andreas Both, der gleich ihm in Italien lebte. Doch sind selbständige Arbeiten dieses Künstlers selten, da er insgemein mit seinem Bruder, dem Landschaftsmaler Johann Both (s. unten) zusammenarbeitete und die Staffage in dessen Bildern malte.

§. 316. Den Malern des Bambocciaden-Faches sind diejenigen Künstler anzuschliessen, welche vornehmlich das Leben des Soldaten, Wachtstuben, Lagerscenen und Schlachten, zu ihrem Gegenstande wählten. Unter diesen ist insbesondere Jean le Ducq (1636—71, lebte einige Zeit als Offizier) durch seine Darstellungen soldatischen Treibens
1. in Wachthäusern und Herbergen ausgezeichnet. Die Münchner Galerie hat von ihm u. a. ein Paar treffliche Bilder der Art, unter denen namentlich das eine, auf dem eine Frau einen Sporn an den Stiefel eines spanischen Soldaten befestigt, sehr ergötzlich wirkt. — Auch von Palamedes Stevens (1604—80) hat man Bilder der Art; doch ist dieser Künstler in eigentlichen Schlachtenbildern bedeuten-
2. der. Im Berliner Museum findet sich von ihm u. a. ein Kampf zwischen Cavalleristen und Infanteristen, wo die letzteren mit ihren langen Lanzen vortrefflich auf die Reiter losstechen; der Offizier von diesen kommandirt eben mit gewaltiger Stimme, das Weite zu suchen. — Andre Schlachtenmaler sind: A. Verschuring (um die Mitte des Jahrhunderts blühend), Philipp Wouverman (von dem unten ein Mehreres), P. van Bloemen (genannt Standaart, 1649—1719), A. F. van der Meulen (1634—1690), der in den Diensten Ludwigs XIV. von Frankreich stand, den König auf seinen Feldzügen begleitete und deren einzelne

Begebenheiten malte, wovon sich noch eine Reihenfolge 3.
im Louvre befindet, — J. van Huchtenburg (1646 bis 1733), der die Kriegsthaten des Prinzen Eugen in dessen Auftrage malte, u. a. m.; sämmtlich durch eine tüchtige Auffassung des Gegenstandes, wenn auch freilich nur sehr selten durch poetische Behandlung desselben ausgezeichnet. — Etwas später als die zuletzt genannten blühte der Deutsche Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742), dessen zahlreich vorhandene Bilder vornehmlich die mannigfachen Ereignisse des Soldatenlebens, Kriegs- und Marsch-Scenen, u. dergl. zum Gegenstande haben. Kraft und Feuer in bewegten Situationen, Geist und lebendige Auffassung in allen, eine ernste, oft sogar grossartige Haltung und tüchtige Behandlung sichern diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Meistern dieses Faches.

§. 317. Der edelste unter den Meistern des feineren Genrefaches ist Gerhard Terburg (1608—1681). Das Leben und die Sitte der vornehmeren Gesellschaft, das Mässige und Zurückgehaltene in Benehmen und Bewegung, die zierlichste Darstellung reicher Kleidungsstoffe, alles dies tritt in seinen, wie in vielen Bildern der folgenden Künstler, als allgemeine Bestimmung des Inhaltes hervor. Was ihn aber von der Mehrzahl der letzteren vortheilhaft unterscheidet, besteht nicht bloss in der eben so schlichten und naiven, wie geschmackvollen Anordnung, sondern vornehmlich in denjenigen Elementen, die dem Jan Steen unter dnn Bambocciaden-Malern eine so bedeutsame Stelle erworben hatten: auch ihm ist es nicht sowohl um allgemeine Zustände, als vielmehr um besondere Handlungen oder Situationen, um feine Charakteristik und Individualisirung zu thun. So führen Terburg's Bilder in den dargestellten Personen insgemein eine theils leisere, theils deutlichere Verknüpfung gegenseitiger Interessen vor, deren Lösung

nach der einen oder andern Seite dem Nachdenken des Beschauers überlassen bleibt, während jedoch der reizvolle harmonische Ton, in welchem das Ganze derselben gehalten ist, stets eine ruhige, heitere Stimmung vorherrschen lässt.

Die Bilder dieses Meisters sind nicht sonderlich häufig; es mögen hier einige der interessantesten angeführt werden.
1. In einem Bilde des Haager Museums*) sieht man einen Offizier, sitzend, in voller Kriegstracht, und neben ihm knieend, auf seinen Schoss gelehnt, seine junge Frau oder Geliebte. Ein zierlich geschmückter Trompeter hat eben einen Brief gebracht und steht vor ihnen, die weitere Ordre erwartend. Die besorgte Aufmerksamkeit der Frau und die ruhige soldatische Haltung des Offiziers führen uns lebhaft in die Scene ein und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken lässt, oder ob er im Wechsel
2. des Marsches neue Verbindungen erwartet. — In der Münchner Galerie befindet sich ein Gemälde, auf dem ein ähnlicher Feldtrompeter einer Dame einen Brief überbringt. Sie ist vornehm gekleidet und hat den Anstand einer Wittwe; sie zaudert, den Brief anzunehmen und steckt die Hände überkreuz unter ihr sammtnes Pelzmäntelchen; neben ihr steht eine Magd in schwarzer Florhaube, die die Gebieterin voller Erwartung ansieht, indem sie ein reiches Prachtgefäss auf den Tisch setzt. Hier ist zu errathen, welche Mittheilungen etwa in dem verhängnissvollen Briefe enthalten sein mögen, und ob die Dame in ihrer Weigerung be-
3. harren werde. — In einem Bilde des Pariser Museums ist ein stattlicher Kriegsmann, im Brustharnisch und gewaltigen Reiterstiefeln, dargestellt, welcher neben einer jungen Dame beim Frühstück sitzt. Er bietet ihr, ziemlich ungenirt, eine Hand voll Gold an; sie war eben im Begriff aus der zier-

*) Schnaase, niederländische Briefe S. 88.

lichen Kanne ein Weinglas für ihren gestrengen Gast zu
füllen und blickt nun zaudernd, man weiss nicht: ob un-
schlüssig, bei dem verfänglichen Anerbieten vor sich hin.
— Eine der anmuthigsten Compositionen Terburg's befin-
det sich in zwei trefflichen Exemplaren in dên Museen von 4.
Berlin und von Amsterdam; sie ist u. a. aus Goethe's 5.
Wahlverwandschaften (wo sie als lebendes Bild dargestellt
wird) bekannt: „Einen Fuss über den andren geschlagen,
sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm
stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine
herrliche Gestalt, in faltenreichem weissem Atlaskleide,
wird zwar nur von hinten gesehn, aber ihr ganzes Wesen
scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass
jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei,
sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und
was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Ver-
legenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt,
das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist.“ Auch hier in-
teressirt es den Beschauer, sich den Gegenstand der Un-
terhaltung und deren etwanige Folgen auszumalen. Das
Bild in Amsterdam ist etwas breiter wie das in Berlin, und
in der Erweiterung noch ein Hund angebracht, der jenem,
jedoch zum Vortheil der Composition, fehlt; die Ausfüh-
rung in beiden ist gleich trefflich, nur das in Amsterdam
minder gut erhalten. — Ausser den Bildern, wie die eben
beschriebenen, finden sich übrigens auch verschiedene von
Terburg, die wiederum nur mehr auf die Darstellung all-
gemeiner Zustände der feinen Gesellschaft gerichtet sind,
doch in diesen eben dieselbe Naivetät der Auffassung und
Anmuth der Darstellung zeigen. Einige anmuthige Bilder
der Art in der Galerie von Wien; ein sehr ausgezeichnetes 6.
(eine vornehme junge Dame auf der Theorbe spielend, ne- 7.
ben ihr singend und taktirend der Musiklehrer) bei Sir R
Peel in London. — Ein figurenreiches Ceremonienbild, den 8.
Abschluss des Münster'schen Friedens darstellend, befand
sich zuletzt in der Sammlung des Grafen Demidoff in Pa-

ris. — Auch sind verschiedene vorzügliche Portraitbilder dieses Meisters vorhanden.

§. 318. Einige Jahre jünger als Terburg ist ein zweiter sehr vorzüglicher Meister dieses Faches, Gerhard Dou (Dow, Douw, — geb. 1613, gest. 1680). In Rembrandt's Schule gebildet, scheint Dou von diesem Künstler vornehmlich die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels empfangen zu haben; im Uebrigen jedoch hat er dessen phantastisches und effectvolles Wesen verlassen und sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise ausgebildet*). Die Gegenstände, welche Gerhard Dou mit besondrer Vorliebe darzustellen pflegt, bewegen sich insgemein in dem engen Kreise des gemüthlichen Verkehrs der Familie; es ist keine Handlung, der sich, wie bei Terburg, das Element verborgener leidenschaftlicher Interessen beimischt, es sind nur die Beziehungen einer schlichten, stillen Häuslichkeit, die Zustände friedlicher und freundlicher Gewöhnung, die uns in seinen Bildern entgegen treten. Die Ausführung ist, wie es unter solchen Umständen erfordert wird, äusserst sauber und vollendend, ohne jedoch bei dieser höchsten Feinheit in Aengstlichkeit oder Befangenheit auszuarten; die mannigfaltigen Nebendinge sind mit derselben Liebe behandelt, denn sie bilden ein nothwendiges Mittelglied im häuslichen Verkehr und der tägliche Umgang mit ihnen hat ihnen ein selbständiges und für sich gültiges Interesse aufgeprägt. Die Anordnung ist demgemäss auch so, dass die Nebendinge in zierlicher Zusammenstellung in der Regel einen bedeutsamen Theil des Bildes einnehmen; oft blickt man durch ein Fenster, auf dessen Rand allerlei Geräth nebeneinander liegt, in das Treiben des Hauses hinein. Oft ist das Gemüthliche, heimlich Beschlossene desselben durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch mehr hervorgehoben; in der Be-

*) Vgl. Waagen, Paris, S. 592 ff., sowie den ganzen diese Schule betreffenden Abschnitt.

handlung zierlicher Lichteffekte der Art hat es Gerhard Dou ebenfalls zur höchsten Meisterschaft gebracht. So sind in seinen Bildern zwar häufig wiederum die niederen Classen der Gesellschaft, Hausmägde, Verkäuferinnen täglicher Bedürfnisse u. dgl. m. dargestellt, aber es ist hierin durchaus keine Hinneigung zu dem Burlesken und Ungefügen der Bambocciaden-Muler; ja, wo sich Gerhard Dou vielleicht im einzelnen Falle einer solchen Richtung nähert, merkt man alsbald das Absichtliche und Gezwungene. Auch das Gegentheil, das Leben des feineren Salons, die Darstellung poetischer Gestalten, eignet sich nicht für seine eigenthümliche Richtung, und wenn er dergleichen zwar mehrfach versucht hat, so sind auch hier die Resultate nicht glücklich zu nennen; der Ausdruck geistigen Inhalts bleibt mehr oder minder hinter den technischen Verdiensten zurück.

Gerhard Dou's Bilder waren seit der Zeit ihres Entstehens sehr gesucht und es dürfte schwerlich eine Sammlung holländischer Kabinetsbilder zu finden sein, in denen nicht ein oder ein Paar derselben als vorzüglichste Zierde aufbewahrt werden. Die Galerieen seines Vaterlandes, die deutschen Galerieen von Dresden, München, Wien, Berlin u. s. w., das Museum von Paris, die englischen Sammlungen (namentlich diejenige des Hrn. Hope in London, und 1.
die Privatsammlung Georgs IV.) sind reich an diesen klei- 2.
nen Schätzen. Hier sieht man ein Fenster gemalt, aus dem eine Magd einen Küchentopf ausschüttet; dort ein andres, an dem sie mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist; dort ein drittes, aus dem sie mit brennnendem Licht in die Nacht hinein leuchtet und lächelt. Hier blickt man durch das Fenster in das Atelier des Malers hinein, dort in das freundliche Zimmer einer alten Spinnerin. In einem Bilde des Pariser Museums sieht man den Laden einer Gewürz- 3.
händlerin mit seinem mannigfach übereinander gebauten Geräth, und Leute vor dem Ladentisch, denen die Händlerin das Verlangte zuwiegt. In einem Bilde der Münchner Ga-

lerie ist es das Gewölbe einer Kuchenbäckerin, vom Ker-
zenlicht beleuchtet, und eine Magd, die ihre Laterne auf
den Boden gestellt hat und unter den Waaren das Nöthige
5. aussucht. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speise-
kammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet so
eben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr
freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um
das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon
lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und
nun eben im Begriff ist, in die aufgestellte Falle zu schlü-
6. pfen. U. dergl. m. — Ein sehr liebenswürdiges Gemälde
befindet sich in dem Haager Museum. Es stellt ein geräu-
miges Zimmer dar, bürgerlich, ohne grosse Pracht, aber
alles höchst ordentlich und reinlich, zu den Seiten die
mannichfaltigen Bedürfnisse der Wirthschaft zusammenge-
stellt; durch das geöffnete Fenster blickt man auf die fest-
täglich beleuchtete Gasse hinab; daran sitzt die junge Haus-
frau, im einfachen Hauskleide, mit frischen regelmässigen
Zügen, mit häuslicher Arbeit beschäftigt; neben ihr eine
Wiege mit dem kleinen Säugling, den das ältere Schwester-
7. chen freundlich betrachtet. — Ein andres, höchst reizvol-
les Bild, unter dem Namen der „Mädchenschule“ bekannt
und durch den meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet,
befindet sich sich im Museum von Amsterdam*). Der
Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, welcher
seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn
nicht das Lachen der andern den Schalk verriethe. Nichts
übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter,
welche fast jedes durch ein eignes Lichtstümpfchen erleuch-
tet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel
hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen.
Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten
Tafel, deren Licht um ihres Fleisses Willen ganz dunkel
brennt. — Ein vorzügliches Gegenstück zu diesem Bilde,

*) v. Quast, im Museum, 1834, No. 45, S. 371.

ein Schulmeister mit vier Knaben, findet sich im Fitzwil- 8.
liam-College zu Cambridge. — Ein Gemälde des Pariser 9.
Museums, von bedeutenderen Dimensionen als gewöhnlich, lässt in das Zimmer einer reicheren Familie, durch zierlichere Meubles und Geräth geschmückt, hineinblicken. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau; vor ihr kniet die Tochter, indem sie ihr weinend die Haud küsst, die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt, phantastisch costümirt, indem er, gegen das Fenster gewandt, die Flasche mit dem Wasser betrachtet. In diesem Bilde ist ein mehr aufgeregtes Gefühl, als gewöhnlich bei Gerhard Dou, dargestellt, aber das Ganze doch wiederum in seiner milden, sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein
Bild der Münchner Galerie von ähnlich grösserer Dimension, 10.
ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Gerhard Dou's ihren Werth giebt.

Einzelne Darstellungen bewegen sich, wie gesagt, auch in den Kreisen der höheren Gesellschaft; sie enthalten meist eine oder ein Paar Figuren, bei denen es dem Künstler zumeist um die Nachahmung kostbarer Stoffe zu thun ist. Ein Lieblingsgegenstand des Meisters, den er öfter wiederholt hat, ist ein Einsiedler, in seiner Felshöhle betend; aber auch hier sind es insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren u. dgl., welche ein näheres
Interesse erwecken. Die Galerie zu München besitzt drei 11.
verschiedene Darstellungen dieses Gegenstandes. Noch weniger befriedigen die eigentlich idealen Darstellungen, z. B.
seine büssende Magdalena (in Berlin und in Dresden), 12.
welche ganz ausserhalb seiner Sphäre liegen. — Des Mei- 13.
sters eignes jugendliches Bildniss, in der Bridgewater-Ga- 14.
lerie zu London, ist noch in Rembrandt'scher Weise, nur in kleinerm Massstab und zierlicher ausgeführt.

§. 319. Der Weise des Terburg und der des Gerhard Dou folgten verschiedene andre Künstler, die, wenn sie auch

im Allgemeinen nicht die Vortrefflichkeit dieser beiden erreichten, doch in einzelnen Fällen sehr Artiges und Anmuthvolles hervorgebracht haben. Bei ihnen wechseln insgemein die gemüthlichen Scenen des Familienlebens und ähnlicher Verhältnisse mit Darstellungen aus dem Treiben der feineren Gesellschaft, auch wohl mit einzelnen idealen Gegenständen, ohne dass bei dem einen oder dem andern eine besondere Richtung zu dieser oder jener Auffassungsweise als vorherrschend zu bezeichnen wäre. Zu den liebenswürdigsten Künstlern, von denen hier die Rede ist, gehört Gabriel Metzu (geb. 1615, lebte noch 1664), der in Scenen des niederen wie des höheren Verkehrs gleich unbefangen, von ebenso sauberer wie ungezwungener Vollendung erscheint. An Wärme des Tons und Schönheit des Helldunkels steht er den eben genannten Künstlern meist gleich; erst später tritt neben einer gewissen Verflachung des Ausdrucks ein kalter, bleigrauer Farbenton hervor. Er behandelt meist sehr einfache gesellige Momente und Bezüge, ohne eigentlich novellistische Beimischung; es sind Besuche, Musikstunden u. dgl. m., hie und da mit leiser Andeutung von Liebesverhältnissen; oder auch geputzte Bürgersfrauen, welche auf dem Markt einkaufen, u. s. w.

1\. Das Berliner Museum besitzt unter seinem Namen ein sehr anziehendes Gemälde von verhältnissmässig bedeutenden Dimensionen, welches der Auffassungsweise des Terburg verwandt ist. Es ist eine Dame in blauseidnem Kleide und Pelzüberwurf; sie sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich zuckt es um ihren Mund, doch voll ruhiger Ergebung. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Doktortalar und mit der Alongenperücke, ein tröstlich mildes Gesicht; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Offizierstracht vorstellt. Es scheint der Gemahl

zu sein, dessen lange Abwesenheit die Verlassene krank gemacht hat; der Arzt scheint seine baldige Rückkehr zu versprechen. — In derselben Galerie ist von Metzu das 2.
Porträt-Bild einer holländischen Patricierfamilie, voll prunkhaften, bürgerlich unbedeutenden Stolzes. — Im k. k. Mu- 3.
seum von Wien befindet sich ein Bild von Metzu, welches der Weise des Terburg nahe verwandt ist; es stellt eine Spitzenklöpplerin und neben ihr einen jungen Herrn dar, und lässt auf ein anziehendes Verhältniss zwischen beiden schliessen. — In den Galerieen von Dresden und München, 4.
im Louvre, in englischen Sammlungen sind Metzu's Bilder 5.
nicht sehr selten.

Ein sehr productiver Künstler ist Franz von Mieris (1635—1681), Schüler des Gerhard Dou. Mieris fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine meisterhafte, elegante Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortrat, genügt bei der offenbaren Absichtlichkeit nicht, um diesen Mangel zu verdecken. (Doch ist in der Hope'schen Sammlung zu London ein liebenswürdiges 6.
Jugendbild des Meisters aus dieser Sphäre vorhanden: ein reichgekleideter Herr, vor ihm ein Römer mit Wein und Krabben; ein junges Mädchen, vom Rücken gesehen, schreibt die Zeche an). — Bedeutender ist Mieris insgemein in den Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, dass eben dieselbe feine Ausführung nicht unstatthaft erscheint. Die Münchner 7.
Galerie hat treffliche Beispiele der Art; eins der anziehendsten stellt zwei grosse Stiefeln und allerlei andres Costüm auf dem Tisch einer Herberge liegend dar, und im Hintergrunde den Herrn dieser Dinge, den Künstler selbst, im Gespräche mit der Wirthin. Auf einem andren der Art

erblickt man einen Soldaten, halbe Figur, der eine Tabackspfeife in der Hand hält und den Rauch in jovialer Laune
8. in die Höhe bläst. — Nächst der Münchner und der Haager
9. Galerie ist besonders die der Uffizien zu Florenz (die überhaupt eine interessante Sammlung von Werken der Holländer besitzt), reich an Bildern dieses Künstlers. — Der Sohn des Franz, Wilhelm van Mieris, ist dem Vater in Bezug auf saubere Ausführung ähnlich, doch tritt bei ihm der Mangel des Naiven noch in ungleich höherem Maasse hervor. — Ueberhaupt beginnt gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ein offenbarer Verfall in der holländischen Genremalerei; schon die späteren Werke z. B. eines Dou und Metzu scheinen kälter und flacher als die frühern. Mehrere Umstände trafen zusammen; der Höhepunkt der Gattung war mit Steen, Terburg und Dou vollkommen erreicht, und die Liebhaberei hatte sich an die von ihnen aufgestellte Auffassung und Darstellung geknüpft, sodass die folgenden Maler schon mehr in der Art ihrer Vorgänger als nach eigener Inspiration zu malen für gut fanden; das unendlich feine Naturgefühl der Vorgänger, welches den einfachsten Gegenständen ihren Zusammenhang mit dem Weltganzen abgewonnen und durch Licht und Luft darzustellen gewusst hatte, — dieses besass man jetzt mehr nur aus zweiter Hand; endlich soll auch der neu eingeführte akademische Unterricht, namentlich das Gypszeichnen die Feinheit des Auges und die Naivetät des Sinnes abgestumpft haben. Genug, die Maler seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts sind bei aller Sorgfalt und bei sehr glücklichen Erfolgen im Einzelnen doch kleinlich, kalt und manierirt im Vergleich mit den grossen Künstlern der Blüthenepoche.

§. 320. Auf der Grenze, doch noch mehr der guten Zeit zugewandt, steht Caspar Netscher (geb. zu Heidelberg 1639—1684). In vornehmeren Scenen, und insbesondere in Darstellungen, welche ihrem Gegenstande nach der Historienmalerei angehören, fehlt es auch ihm an der unbefangenen, naiven Auffassung und er erscheint nicht selten ma-

nierirt, so schön auch z. B. die Stoffe gemalt sind. Dagegen hat er in Bildern, welche die einfachere Darstellungsweise des Gerhard Dou befolgen, sehr Treffliches geleistet.
Besonders heiter und naiv stellt er, z. B. in einigen Bildern 1.
bei Sir R. Peel, das Leben der Kinder dar. — Schon mehr ein äusserlicher Nachahmer früherer Motive ist *Peter von Slingelandt*, Schüler Dou's; sodann sind zu nennen: *Dominicus van Tol*, ein oft glücklicher Nachahmer Dou's; *Jan* und *Nicolas Verkolje*, u. A. m. — Unter diesen Künstlern ist auch *Gottfried Schalken*, ebenfalls ein Schüler Gerhard Dou's, anzuführen. Die Meisterschaft dieses Künstlers besteht in der Darstellung zierlicher Lichteffekte, die er, nach dem Beispiele seines Lehrers, zumeist mit besonderer Vorliebe angewandt hat. Doch ist er nur zu häufig, besonders wenn er ideale Gegenstände behandelte, ins Manierirte verfallen; ein Hauptbild der Art, in
der Münchner Galerie, stellt die klugen Jungfrauen mit 2.
ihren hellbrennenden Lampen, und die thörichten Jungfrauen, deren Lampen so eben erlöschen, dar. In andren Bildern zeigt sich jedoch auch bei ihm nicht selten eine anziehend naive, zum Theil launige Auffassung, wie z. B. in einem
Bilde des Haager Museums: ein Arzt, der von einer jungen 3.
Dame in Gesellschaft ihres Vormundes besucht wird und eine Ursache der Krankheit des schönen Mündels angiebt, welche diese weinen und den Vormund höchlichst erstaunen
macht. — Drei anmuthige Bildchen aus früherer Zeit befin- 4.
den sich in der Privatsammlung Georgs IV. in London. —
Im Berliner Museum befindet sich ein eigenthümliches Bild- 5.
chen dieses Meisters von unübertrefflicher Anmuth. Es ist eine Landschaft, eine stille holländische Gegend mit breiten weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. — Den manierirtern Bildern Schalken's und andrer gleichzeitiger

Maler dieses Faches sind die schon oben genannten Künstler Adrian van der Werff, Eglon van der Neer u. a. in ihren Genrebildern verwandt. — Der letztere ist in feinen Conversationsbildern noch oft geschmackvoll und durch eine vorzügliche Technik den besten Meistern verwandt. Auch an einen oben (S. 432) angeführten Nachfolger Rembrandt's, Nicolaus Maas, muss hier nochmals erinnert werden.

Unter den späteren Genremalern ist hier endlich noch Peter van Hooghe (1659—1722) anzuführen, der sich durch eine schlichte Auffassung und gediegene, kräftige Ausführung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er pflegt insgemein das Innere eines stillen Wohnzimmers darzustellen, in welches das Sonnenlicht durch Fenster oder Thüre hereinfällt und so über das Ganze einen eignen festtäglichen Glanz verbreitet; die stille Beschäftigung der Personen, welche sich in diesen Zimmern befinden, erhöht den Eindruck des Ganzen, welches überall einen reinen, ungestör-
6. ten Frieden athmet. Die Galerieen von Dresden und
7. München, der Louvre, die Sammlung von Sir R. Peel u. a.
8. haben interessante Beispiele von Bildern dieses Meisters aufzuweisen, die nicht eben häufig vorkommen.

§. 321. Die Genremalerei in Italien und Spanien mussten wir schon bei Anlass der dortigen Historienmaler erörtern, von welchen zugleich die meisten Genrebilder herrühren, und beschränken uns desshalb hier auf eine kurze Recapitulation.

Dass die eklektischen Schulen Italiens dem Genre nicht günstig waren und die Gegenstände desselben als ihres Pinsels unwürdig verachteten, lässt sich nach den bei ihnen gültigen Stylvoraussetzungen leicht begreifen. Die wenigen Bilder dieser Art welche z. B. von Annibale Caracci vorhanden sind (S. 361), können nur als verein-

zelter künstlerischer Scherz gelten, dergleichen auch bei andern Bolognesern vorkömmt. Von der florentinischen Schule ist höchstens Domenico Feti (S. 377) anzuführen, dessen Parabeln zum Theil wahre Genrebilder, aber von der feinen niederländischen Durchführung weit verschieden sind.

Schon viel mehr neigten die Naturalisten zum Genre hin, nachdem Michelangelo da Caravaggio mit seinen lebensgrossen, scharfbeleuchteten Halbfiguren (S. 383) vorangegangen war. Bei seinen Nachfolgern, zumal den neapolitanischen, tritt dann auch im Genre die dem Naturalismus eigene Leidenschaftlichkeit auf merkwürdige Weise hervor.

Die stille Behaglichkeit einfacher, ruhiger Situationen reizt sie nicht; selbst für das Komische zeigen sie wenig Sinn; dafür sind ihre — meist kleinen — Schlachten, die man unbedenklich hieher rechnen darf, von ausserordentlichem Feuer der Darstellung und, wo die Arbeit nicht gar zu decorationsmässig ist, von grosser Kraft der Farbe. Unter den Neapolitanern haben wir Aniello Falcone (S. 387) und Salvator Rosa (S. 388) erwähnt, welcher letztere auch seine Landschaften meist mit unheimlicher Staffage von Räubern oder räuberhaften Soldaten versah. Auch Jaques Courtois, gen. Bourguignon, welcher zwar Franzose war, aber als Jesuit in Rom lebte, hat die Erinnerungen seiner frühern Kriegsdienste in einer, wenn auch kleinen Anzahl meisterlicher Schlachtbilder niedergelegt (S. 391). Dagegen ist Michelangelo Cerquozzi (S. 391) gerade in den Schlachten, welche ihm den Beinamen delle battaglie einbrachten, weniger ausgezeichnet als in eigentlichen Bambocciaden, deren Styl er sich unter dem direkten Einfluss des Bamboccio (Peter van Laar, s. oben) angeeignet hatte. Doch wurde diese Gattung, wie es scheint, nur in Gestalt einer ausländischen Mode anerkannt und ging als solche nach einiger Zeit wieder vorüber. Was in der Folge von gebornen Italienern hierin geleistet

wurde, ist meist flüchtige, decorationsmässige Wiederholung ähnlicher Motive.

Im XVIII. Jahrhundert kommen noch hie und da vereinzelte Versuche im Genre vor, wahrscheinlich in Folge der über ganz Europa verbreiteten Liebhaberei für Kabinetstücke in niederländischer Art. Von Pietro Longhi
1. aus Venedig (1702—1762) besitzt die dortige Akademie eine Reihe von Genrebildern aus dem vornehmen Leben, welche zwar kalt und ohne niederländischen Natursinn gemalt, in der fein humoristischen Erfindung aber ungefähr mit Parini's berühmter Satyre zusammenzustellen sind. Eins davon stellt z. B. die Toilette einer grossen Dame vor; künftigen Sieges gewiss steht sie in ihrem riesenblumigen Reifrock da, die eine Kammerfrau ordnet ihr mit unterdrückter Ironie die Manschetten, die andere, resignirt und nachdenklich, hält ihr den Spiegel vor; die alte Magd, welche mit dem Kaffee hereintritt, sieht ihre aufgeputzte Herrin mit höchstem Erstaunen an.

Ungleich wichtiger als diese italienische Genremalerei ist die spanische, welche von den ersten Historienmalern der Nation ausgeübt wurde. Wir haben oben die Hauptbilder erwähnt: den Wasserverkäufer, den „bacco finto" und die Spinnerinnen des Velasquez (S. 447); die Bettelknaben, Bauern etc. Murillo's (S. 454), und Anderes mehr. Auch hier tritt der Humor selten direkt zu Tage; Murillo ging mehr auf schöne oder energische Charakterfiguren als auf ganze Scenen aus, was sich auch für den meist lebensgrossen Massstab besser eignete. Die ganze Herrlichkeit seines edeln Naturalismus ist über diese Gestalten ausgegossen, während die Hintergründe und Nebendinge wie so oft in seinen Historienbildern bloss angedeutet sind. Von Velasquez sind ausser den genannten auch kleine nach
2. niederländischer Art behandelte Genrebilder z. B. im Madrider Museum vorhanden, welche indess neben jenen (meist aus lebensgrossen Figuren bestehenden) Meisterwerken bloss den Charakter von Studien tragen sollen.

§. 322. In Frankreich tritt uns in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein Künstler entgegen, welcher wesentlich von Breughel'scher Tradition ausging, dabei jedoch einen ungleich schärfern und genialern Humor und eine viel grössere Lebendigkeit entwickelte: Jaques Callot (1594—1635). In Bezug auf malerische Technik nimmt Callot zwar eine mehr untergeordnete Stelle ein, indem er nur selten in Oel gemalt hat und die Bilder der Art, welche man ihm zuschreibt (z. B. in der Akademie von 1.
Venedig), in ihrer Ausführung nicht sonderlich viel bedeuten wollen: seine Leistungen bestehen im Wesentlichen nur aus Kupferstichen, auch hat die Mehrzahl derselben nur ein kleineres Format; aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Sie bestehen aus Darstellungen der mannigfaltigsten Art. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr in manieristischer Weise behandelt sind. Andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar; Belagerungen, Schlachten, kriegerische Umgebungen, Costümbilder u. dergl.; in diesen spricht sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, — wo es der Gegenstand erlaubte: höchst poetische Weise der Anschauung aus; namentlich gehört unter diesen die grosse Reihenfolge von Blättern, welche den Titel der Misères et malheurs de la guerre führt, zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-phantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Masken-Comödie angehörig, bald festliche Aufzüge in fabelhaftem Pomp, bald verwunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere besonders sind in einer so meisterlichen Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heiterer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer — zumal in Rücksicht auf die emphatischen

Bestrebungen von Callot's Zeitgenossen — eine herzliche Erquickung gewähren. Keiner unter den niederländischen Genremalern hat den Humor zu einer solchen Schärfe und Lustigkeit entwickelt, wie er. Zu den Blättern dieser Art gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und, wenn es auch in der Gesammt-Composition etwas überladen scheinen dürfte, doch in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Komik ist. — Als Nachahmer des Callot ist sein etwas jüngerer Zeitgenoss Stephan della Bella anzuführen.

Mit Ludwig XIV. hört die französische Genremalerei fast völlig auf; der König liebte sie nicht. Als man ihn einst mit niederländischen Genrebildern überraschen wollte, sagte er ganz kurz: Qu'on m'ôte ces magôts-là! Das Kleinbürgerliche, Unheroische, Untheatralische, scheint seine eitle Seele angewidert zu haben; vielleicht empfand er auch ein leises Grauen vor dem Humor, gegen welchen der Despotismus bekanntlich wehrlos ist. Es giebt kaum einen stärkern Beweis seiner despotischen Allmacht, als dass nun eine Kunstgattung, welche offenbar Talente und Popularität für sich hatte, desshalb so völlig zurückweichen musste. In der That treten erst um den Beginn des XVIII. Jahrhunderts neue Bestrebungen der Art auf. Hieher gehört zuerst Claude Gillot, der es unternahm, Scenen der französischen Comödie darzustellen, dessen Name aber durch den seines Schülers verdunkelt wurde: Antoine Wateau (1684—1721). Wateau malte ebenso wie jener Scenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wusste diese Gegenstände mit graziöser Feinheit und angenehmem Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individualisirung fehlt, so wird dieser Mangel bei den kleineren Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateau's Bilder haben ein grosses

Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivetät der Auffassung, und indem sie die feine Koketterie, die galante Tournüre, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentiren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische Wirkung aus. Das künstliche Arkadien, die idyllische Schäferwelt, in welche sich die damalige Ueberbildung hinein zu träumen liebte, tritt uns in diesen zierlichen Kabinetstücken mit vollkommener Wirklichkeit entgegen. Wateau's Nachfolger Paterre und Lancret haben ebenfalls Treffliches in dieser Art geleistet. In Deutschland besitzen die Königl.
Schlösser von Berlin und Potsdam, auch das Museum von 2.
Berlin, eine grosse Menge von den Bildern dieser drei 3.
Künstler.

Eigenthümlich steht ihnen ein andrer Genremaler, J. B. S. Chardin (1699—1779) gegenüber. Die Gegenstände, in welchen sich Chardin's Darstellungen bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er wusste diese mit einer solchen Innigkeit und Gemüthlichkeit, in einer so lebenvollen, harmonischen Weise zu behandeln, dass er in der That den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht. — Ein jüngerer Künstler, der sich in ähnlicher Weise ausgezeichnet, ist J. B. Greuze (1726—1805); auch dessen Bilder zeigen eine gemüthliche
Auffassung des Familienlebens, doch sind sie mehr sentimen- 4.
taler Art und nicht von gleicher Unbefangenheit der Auffassung. Die drei durch Kupferstiche weltbekannten Gemälde: die Dorfbraut, die Abreise und die Rückkehr, befinden sich im Louvre.

§. 323. Im schärfsten Gegensatz gegen jene conventionelle gesellschaftliche Täuschung der französischen Idyllen- und Maskeradenmaler, und zugleich in bewusster Opposition gegen die manierirte, hohl-idealistische Historienmalerei Englands trat gleichzeitig William Hogarth auf (1697—1764), der erste unter den englischen Malern von

bedeutender, durchgreifender Originalität. Hogarth ist Genremaler, seine Darstellungen bewegen sich in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens seiner Zeit; aber er weiss das Leben in seinen mannigfachsten Aeusserungen mit einer so tiefen Wahrheit zu erfassen, die Verkehrtheiten des Zustandes der Gesellschaft in einer so scharfen, geistreichen Weise herauszustellen, zugleich damit eine solche Fülle humoristischer Beziehungen zu verbinden, dass er in alle dem einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Auch zeigt sich das Element charaktervoller Darstellung bei ihm nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes, sondern es ist mit gleicher Meisterschaft in den Formen und dem Colorit seiner Figuren durchgeführt. Seine Bilder sind meistens etwas skizzenhaft, aber mit geistreicher, bestimmter Führung des Pinsels gemalt. Zu seinen vorzüglichsten Gemälden gehört die Reihenfolge derjenigen, welche unter dem Namen der „Mariage à la Mode“ bekannt sind und sich in der
1. britischen National-Galerie zu London befinden. In weiterem Maasse, wie durch seine Malereien, ist Hogarth durch seine Radirungen und durch die grosse Anzahl mehr oder minder gelungener Kupferstiche nach seinen Compositionen bekannt. Insgemein sind es Darstellungen des verdorbenen Zustandes der Gesellschaft (häufig in grösseren Reihenfolgen, wie ausser der eben angeführten u. a. die, welche das Leben des Liederlichen, das Leben des Freudenmädchens u. s. w. darstellen), oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit der Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu ihrer Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen dürfen sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit dieser Art zu besitzen*).

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche Nachfolge geblieben, so jedoch, dass der Mehrzahl nach das Element der Caricatur, welches sich überhaupt in

*) G. C. Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

der neueren englichen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vorherrscht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich Inigo Collet und James Gillray anzuführen.

Neben den Niederländern erscheinen nun die Genremaler der andern Nationen unläugbar im Nachtheil; sie bilden einzelne Richtungen aus, während jene die sämmtlichen Zweige der Gattung in massenhafter Ausübung besitzen; selbst für die lebensgrossen Charakterfiguren der Spanier mag man die Leistungen Rembrandt's und seiner Schule in Anspruch nehmen. Freilich gab es daneben in Holland keine eigentliche Historienmalerei im höhern Sinne, sodass sich die besten Kräfte den andern Gattungen zuwenden konnten. Auch ist es hier wohl eine Pflicht, ausdrücklich an das beträchtliche deutsche Contingent zu erinnern, welches in der niederländischen Heeresmacht nicht die letzte Stelle einnahm; Lairesse, die beiden Ostade, C. Netscher, und von den unten zu nennenden Backhuysen, Mignon, Lingelbach u. A. m. waren geborene Deutsche.

Zweites Capitel.

Die Landschaftmalerei.

§. 324. Die Ausbildung der Landschaft ist neben so manchen Ruhmesansprüchen der Malerei des XVII. Jahrhunderts wiederum etwas eigenthümlich Grosses; ja ein culturgeschichtliches Ereigniss welches, ähnlich den gleichzeitigen Entwickelungen der modernen Musik, einen ganzen Zeitraum charakterisiren hilft. Weit mehr als das Genre ist die Landschaft eine gemeinsame europäische Hervorbrin-

gung; Niederländer und Italiener, Franzosen und Deutsche haben hier in einer Weise zusammengewirkt, welche es schwer macht, jedem genau das Seinige zuzutheilen.

Betrachten wir zunächst die niederländische Landschaftmalerei*), welche schon ihrem Schöpfer Johann van Eyck gewiss einen nicht ganz geringen Theil seines Ruhmes zu Wege gebracht und sich zu Anfang des XVI. Jahrhunderts mit J. Patenier emancipirt hatte (S. 321). Sie besass den Vortheil, faktisch fortzubestehen, während die ungleich poetischere und innerlich reichere oberdeutsche Landschaftmalerei eines Manuel und Altdorfer (S. 241, 295) in den Stürmen der Reformation unterging. In den Geschichtsbildern der brabantischen Manieristen (S. 323 ff.) bildet sie oft den anziehendsten Bestandtheil, so oberflächlich sie auch oft abgefunden wird: auch eigentliche Landschaftbilder kommen fortwährend vor. Als Beispiel möge hier ein
1. interessantes Bildchen des Berliner Museums von Cornelius Matsys (1543) genannt werden, eine Landschaft von ungemein mildem, spätherbstlichem Charakter, in der jedoch die ziemlich burleske Staffage mit dem Ernst der landschaft-
2. lichen Auffassung unangenehm contrastirt. (Ein anderes zart ausgeführtes Bild im Louvre).

In voller Selbständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint jedoch die niederländische Landschaft zuerst am Schlusse des XVI. und in der ersten Zeit des XVII. Jahrhunderts, und zwar vornehmlich in der Schule von Brabant, wo gleichzeitig eine neue kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufen wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche überquellende Derbheit in der Landschaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere noch den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit: sie hat sich, bis auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche

*) Auch für diesen Abschnitt sind durchgängig die betreffenden Stellen bei Waagen, England und Paris, zu vergleichen.

Schule bilden müssen, und indem sie die Fülle der sich aufdringenden Erscheinungen der Natur zu umfassen strebte, so verliert sie sich häufig noch in dem Reichthum der einzelnen Gegenstände. Letzteres jedoch nicht in dem Grade, wie es bei jenen älteren Meistern im Beginn des XVI. Jahrhunderts (Patenier und Herri de Bles) der Fall gewesen war: ein Bestreben, diesen Reichthum zusammenzuhalten, ist allerdings sichtbar, aber es tritt mehr nur in äusserer Weise hervor, so dass das Ganze, in Folge dessen, oft einen gewissen decorativen Charakter annimmt. Die Farben sind insgemein in reichem Glanze, das Laub im lebhaftesten Grün, der Baumschlag conventionell behandelt, ebenfalls in decorativer, nicht selten in tapetenartiger Weise. Alles dies tritt natürlich mehr hervor, wo der Künstler die Ausführung poetischer Compositionen beabsichtigt hatte, während in der Darstellung heimischer, beschränkter Lokalitäten sich bereits eine schlichtere, minder befangene Auffassungsweise ankündigt.

Zu den bedeutendsten Künstlern der in Rede stehenden Landschaftschule gehört *Johann Breughel* (1569—1625) der zum Unterschiede von den anderen Künstlern dieses Namens (seinem Vater und Bruder, Peter Breughel dem älteren und dem jüngeren) gewöhnlich der *Sammt-* oder *Blumenbreughel* genannt wird. Seine Bilder sind durchgängig ziemlich bunt und ohne rechte Haltung, aber im Einzelnen sehr naturwahr und von unsäglich feiner Ausführung; sehr viel Detail der Natur findet sich hier zum ersten Male dargestellt. Ein Gegenstand, welchen dieser Künstler mehrfach behandelt hat und der überhaupt die Gesammt-Richtung der Schule charakterisirt, ist das
Paradies, — die grösste vorzüglichste Darstellung in dem 3.
Museum im Haag. Die Gegend ist hier im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt; an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen

Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Die
Gestalten der Ureltern sind auf diesem Bilde von Rubens
Hand, wie sehr häufig die Staffage auf Breughel's Bildern
von den Historienmalern seiner Zeit gemalt ist. Aehnliche
4. Darstellungen an verschiedenen Orten, in der Galerie Ester-
5. hazy zu Wien, im Berliner Museum u. s. w. Das Berliner
Museum enthält ausserdem noch verschiedene Waldland-
schaften, von denen einzelne bereits eine minder üppige
6. Vegetation und freiere Behandlung zeigen. Die Schleiss-
heimer Galerie hat einen grossen Reichthum Breughel'scher
Bilder, die auf eine schlichte Weise mehr in die lokalen
Verhältnisse der Heimath einführen. — Ausserdem hat sich
Joh. Breughel oft gefallen, die dem Stillleben angehörigen
Dinge, Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher
Art in zierlicher Vollendung zu malen, und solche Darstel-
lungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen
zu verbinden, denen es aber noch ungleich mehr, wie sei-
7. nen Landschaften, an Totalwirkung fehlt. Die Münchner
Galerie besitzt von ihm einen grossen Blumenkranz, in
dessen Mitte von Rubens eine Madonna mit dem Kinde
8. gemalt ist. Ein ähnliches Bild befindet sich nebst manchem
9. Andern im Louvre. Andre Darstellungen der Art: das
Reich der Flora, das Reich des Vulkan, u. a. m. besitzt
die Galerie von Sanssouci in namhafter Anzahl. — Ueber-
haupt sind die Darstellungen dieses Künstlers nicht selten;
10. selbst in Italien besitzt die Sammlung der ambrosianischen
Bibliothek zu Mailand deren eine grosse Menge. — Unter
den Schülern und Nachahmern des Johann Breughel, welche
seinem Styl zum Theil bis spät in die Zeiten Ruysdaels
hinein festhielten, sind Jacob Fouquiers, Peter
Gyzens, oder Geysels und F. van Kessels zu nennen.
11. Bilder der beiden erstern im Berliner Museum.

Roland Savery (1576—1639) erscheint dem Breughel
in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich in
seinen Landschaften (wenigstens in einzelnen Fällen) bereits
eine ernstere Stimmung, im Gegensatz jenes äusserlich

decorativen Elementes, bemerkbar. Wenn dieser grössere
Ernst in Darstellungen des Paradieses (im Berliner Museum) 12.
oder des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes durch 13.
sein Saitenspiel herbeilockt (im Haager Museum) weniger
hervortritt, und es dem Maler in solchen Bildern fast mehr
um eine kunstreiche Darstellung der verschiedenen Thier-
gattungen, darin er Meister war, zu thun ist, so finden sich
doch zugleich andre von grosser innerer Bedeutung. Zu
diesen gehört namentlich eine zweite Landschaft des Ber- 14.
liner Museums. Es ist ein wilder Eichenwald; verdorrte,
vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten
Wurzeln weithinstrecken, bilden den Vorgrund; eine Zigeu-
nerfamilie bereitet hier ihr Mittagsmahl; ein Weg führt in
den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich um-
schlossenen See's, an dessen Ufer man ein einsames
Hirschlein erblickt; seitwärts öffnet sich eine Aussicht in
ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimnissvollen
Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Natur
und ihrem selbständigen Schaffen gegenüber empfindet.

Ein dritter eigenthümlicher Künstler dieser Richtung
ist David Vinckebooms, geb. 1578. Auch er zeigt in
seinen Waldbildern einen grösseren Ernst, einen dunklern
Ton als Breughel, aber nicht diejenige bedeutsame Stim-
mung, welche man bei Savery erkennt. Vorzüglich ist er
in Darstellungen des niederländischen Dorflebens, in denen
er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu ver-
schmelzen und das Ruhige, Gemüthliche des heimischen
Bodens trefflich aufzufassen weiss. Das Berliner Museum 15.
besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde. — An
Vinckebooms und die vorgenannten Künstler schliesst sich
noch eine namhafte Reihe niederländischer Landschaftsmaler
derselben Zeit an, die in ähnlicher Weise gemalt haben:
Gilles van Coningsloo, Adrian Stalbemt, Peter
Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Honde-
koeter, u. a. m. Von Adrian van der Venne besitzt
der Louvre eine mit einem heitern Fest staffirte Landschaft 16.

vom Jahre 1609, welche an echtem Naturgefühl und Geschmack den meisten Bildern dieser Zeit überlegen ist. (Der Maler war auch in Miniaturporträts sehr ausgezeichnet.) — Derselben Richtung in technischer Beziehung angehörig, in der Auffassungsweise aber von den genannten sehr verschieden, ist ein andrer Zeitgenoss: Judocus de Momper, geb. 1580. Er hat etwas originell Phantastisches in seinen Darstellungen, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in ein einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge diesem abenteuerlichen Wesen. Weite Niederblicke auf frostige, bläuliche Ebenen, kalkige Felsen im Vorgrunde, Höhlen mit Eremiten u. dergl. findet man ge-
17. wöhnlich auf seinen Bildern dargestellt. Das Museum von
18. Berlin, die Galerie Esterhazy zu Wien u. a. besitzen her-
vorstechende Beispiele dieser Art und Weise. Das Haupt-
19. werk des Meisters möchte eine reiche sonnenbeschienene
Gebirgslandschaft in der Sammlung des Lord Scarsdale zu Keddlestonhall sein, welche mit der wunderbar phantastischen Composition zugleich eine ungewöhnlich wahre und fleissige Ausführung verbindet. Die Staffage ist von Johann Breughel.

Wenn bei der Mehrzahl der betrachteten Leistungen im Fache der landschaftlichen Kunst ein gewisses conventionelles Streben, ein mehr decoratives Element vorherrschend war, so trat auch hier Rubens mit seiner unmittelbaren Auffassung des Lebens, mit seiner Richtung auf Charakteristik und Individualisirung überzeugend und siegreich entgegen. Seine Landschaften enthalten insgemein Scenen der niederländischen Natur, in denen die Bildung des Terrains, das Eigenthümliche des Pflanzenwuchses, die Bewegung der Lüfte u. dergl. in meisterhafter Weise dargestellt ist; überall dieselbe Saftigkeit und Frische, dasselbe volle, üppige Leben, dieselbe Kraft und enthusiastischer Schwung wie in seinen Historienbildern. Ebenso

sind auch seine seltneren Darstellungen italienischer oder spanischer Natur in der vollen Eigenthümlichkeit des Landes gehalten. Die wichtigsten Rubens'schen Landschaften befinden sich im Palast Pitti. Die eine hat Ulysses mit 20.
Nausikaa zur Staffage; man sieht ein phantastisch-schönes Felsgebirg am stürmischen Meer, Wasserfälle stürzen nieder; Städte, Tempel, Paläste thronen in der Höhe; auf hohen Substructionen schweben die Gärten des Alcinous. Ein ferner Streifregen zieht vorüber; Himmel und Erde sind lauter strahlender, saftiger Lichtglanz. Das andere Gemälde ist eine ganz einfache niederländische Heimkehr vom Felde; ein Teich mit Bäumen geht quer durch das Bild, von links her eine Strasse; am waldigen Horizont der Dom von Mecheln. Die Staffage ist hier von unübertrefflicher Wahrheit: ein Fuhrmann kömmt hergezogen; zur Seite Pferde auf der Weide und arbeitende Bauermädchen. Die Luft ist von einer feuchten Klarheit wie nach einem Regen. Merkwürdiger Weise sind beide Bilder in der Beleuchtung inconsequent; in dem erstern kömmt das Licht von hinten und von vorn, bei dem letztern von rechts und von links zugleich. — Von den Landschaften in Windsor ist die 21.
eine (mit dem heil. Georg als Sieger) wie das erstgenannte Bild des Palastes Pitti von heroischer Art, übrigens trotz der schlagenden Lichtwirkung von geringerm Werth; zwei andere dagegen, die sog. prairie de Laeken und der Gang zum Markte sind höchst vollendete Prachtstücke der üppigen brabantischen Natur mit reicher Staffage. Auch eine grosse Landschaft in der Nationalgalerie in London gehört 22.
hieher. — Im Louvre ein Hirtenbild in glühender Beleuch- 23.
tung während eines Sonnenregens; sodann eine kleine, nur skizzenhafte Flusslandschaft mit einer Windmühle, vorn Vogelsteller mit ausgespanntem Netz; von hinten scheint die Sonne warm in die Nebel des Flusses hinein. — Auch 24.
die Münchner Pinakothek und die Dresdner Galerie ent- 25.
halten bedeutende Beispiele von Rubens Leistungen in diesem Fache. — Unter den Künstlern, welche der Weise

des Rubens folgten, und zu welchen schon Momper gehört, ist zunächst Lucas van Uden anzuführen, dessen Rubens sich häufig zur Ausführung landschaftlicher Gründe in den historischen Bildern bediente; doch sind die selbständigen
26. Landschaften dieses Malers (Hauptbeispiele in der Schleissheimer Galerie), wenngleich sie die allgemeine Richtung auf die Auffassung besonderer Lokale zeigen, im Ganzen ziemlich nüchtern gehalten; nur einzelne nähern sich mit Glück der kräftigen Weise des Meisters. — Sodann gehört
27. hieher Peter Snayers, von dem u. a. ein treffliches Bild, eine öde Sandlandschaft mit braunen herbstlichen Bäumen darstellend, im Berliner Museum vorhanden ist. — Einen späten Flamänder, C. Huysman, werden wir unten einzureihen haben.

§. 325. Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in Brabant bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten und die durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise eine nicht minder eigenthümliche Richtung annahmen.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon Giorgione hatte Beispiele eines bedeutsamen Hervortretens der landschaftlichen Composition gegeben (S. 30) und bei Tizian finden sich bereits die wesentlichsten Gesetze des landschaftlichen Styles in schönster Ausübung (S. 50). An den Werken des letztern scheint nun der Reformator der italienischen Kunst, Annibale Caracci, seinen eigenen Styl vornehmlich gebildet zu haben; in zweiter Linie machte sich auch ein bedeutender niederländischer Einfluss geltend, von welchem sogleich zu reden sein wird. Es ist bereits früher (S. 360) auf Annibale's Landschaften hingewiesen und dieselben mit dem Charakter „geistreicher Decorationen“ bezeichnet worden.

Hier ist hinzuzufügen, dass jenes decorative Element jedoch wesentlich von dem der niederländischen Schule verschieden ist. Bestand dasselbe bei der letzteren vorzugsweise in dem Reichthum des Pflanzenwuchses und demgemäss in glänzender Fülle der Färbung, so tritt bei Ann. Caracci wie bei Tizian mehr das Element der Form, dem Charakter der italienischen Natur entsprechend, hervor. Bedeutsame Bergzüge, wie sie die Rücken der Apenninen bei Bologna, die Umgebungen der römischen Campagna u. s. w. enthalten, bestimmen den eigenthümlichen Charakter seiner Gemälde, die auf den Beschauer den Eindruck einer grossartigen Ruhe ausüben. Wie sodann diese Weise landschaftlicher Darstellung von den Schülern der Caracci, von Dominichino, Albani, Guercino, Grimaldi, P. F. Mola, je nach ihren besonderen Eigenthümlichkeiten weiter gebildet wurde, ist ebenfalls schon angeführt worden. (S. 364, 365, 372, 373.)

Gleichzeitig mit Annibale Caracci lebte nun in Rom derjenige grosse niederländische Künstler, welcher auf die ganze Landschaftmalerei seines Jahrhunderts, und zwar zunächst auf Annibale selbst, den bedeutendsten Einfluss ausgeübt hat. Dies ist Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Sein älterer Bruder Matthäus Bril, welcher in der bunten Weise der ältern niederländischen Landschafter arbeitete, zog ihn frühe nach Rom, wo nun beide im Vatican Veduten u. dgl. in Fresco malten; eine Gattung welche den damaligen römischen Manieristen wahrscheinlich zu gering war. Paul begann mit der phantastischen Manier seiner Vorgänger; allmälig aber vereinfachte und veredelte sich sein Styl. In diesen Bildern seiner entwickeltern Zeit findet sich eine oft hochpoetische man möchte sagen: elegische Auffassung mit dem feinsten Naturgefühl, welches indess mehr darauf ausgeht, die Totalerscheinung der Natur in Luft und Licht wiederzugeben als die Einzelheiten des Baumschlages und des Erdreiches. Diese Werke athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu sein, eine feierliche

Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetragenes Gefühl, und die Ruinen verfallener römischer Herrlichkeit, welche er gern in ihnen darstellt, stimmen zu einer ernsten Wehmuth.
1. — Das Berliner Museum besitzt von ihm verschiedene Gemälde, zum Theil von vorzüglichem Werth; besonders trefflich das eine, welches eine Seeküste mit stillen Ufern darstellt und einfach und schlicht gemalt ist. — Zwei
2. höchst ausgezeichnete Landschaften*) befinden sich in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz. Die eine stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar; die Gegend ist schön gedacht, einfach, grossartig und gleichwohl gefällig; der Farbenton kühl, aber in Uebereinstimmnng mit dem Charakter früher Morgenzeit; die Bäume von sanftem Lufthauche leicht bewegt; das Ganze von ruhiger, angenehmer Wirkung. Das andre Bild stellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldstrom zwischen Gestein und Fel-
3. sen sich schäumend durchdrängt. — Einige seiner schönsten Bilder finden sich im Louvre; eine italienische Gegend mit Ruinen im Abendlichte steht bereits Claude Lorrain nahe. In mehrern hat Annibale die Staffage gemalt.

Etwas später blühte Adam Elzheimer (1474—1620), aus Frankfurt gebürtig, ebenfalls lange in Rom wohnhaft**). Mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer verbindet dieser Künstler eine sehr eigenthümliche Auffassung. Seine Bilder haben einen miniaturartigen Charakter, als ob man durch ein verkleinerndes Glas in die Natur hinausblickte. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weitgeöffnete, höchst mannigfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen gemüthlichen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es

*) H. Meyer in Goethe's Werken, Bd. 41, S. 232.

**) Schnaase, niederl. Briefe, S. 26.

sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Dabei fehlt es nicht an mannigfach zierlicher Staffage, die sich theils der Landschaft mehr unterordnet, theils auch wohl als die Hauptsache im Bilde erscheint. Hier ist es eine heil. Fa- 4.
milie, die durch eine stille Mondscheinlandschaft hinzieht Hauptbild im Louvre); dort ein reicher Wald, in welchem Johannes der Täufer zu dem versammelten Volke predigt; dort ein nächtliches Feuerbild und im Vorgrunde Aeneas, der die Seinigen der brennenden Stadt entführt; dort end- 5.
lich eine zierliche Landschaft mit dem jungen Tobias und dem Engel. (Bei Hrn. Beckford in Bath.) In einzelnen Fällen gehören die Bilder Elzheimer's auch ganz dem Fache der Historienmalerei an, wie wir oben (Seite 331) erwähnten; dahin gehört sein Paulus auf Melite (in Corsham- 6.
house), welcher die Natter vor vielen Anwesenden ins Feuer schleudert; — immer aber herrscht bei ihnen dieselbe feine Behandlung vor. Die Münchner Galerie, die der Uffizien 7.
zu Florenz, die Galerieen von Wien, u. a. m. besitzen zahl- 8.
reiche Werke seiner Hand.

Ein Nachahmer des Elzheimer war Cornelius Poelenburg (1586—1660). Er stellt zumeist römische Gegenden mit Ruinen und mit idyllischer oder mythischer Staffage dar; doch fehlt ihm in der Regel der liebenswürdige, zarte Sinn seines Vorgängers, und seine Bilder haben wiederum mehr nur einen äusserlich dekorativen Charakter, dabei jedoch eine ungemeine Kraft und Harmonie des Tons. Eine Verkündigung an die Hirten, im Louvre, ist eines sei- 9.
ner vollendetsten Bildchen, deren übrigens jede grössere Sammlung oft mehrere besitzt. — Seine Schüler Johann van der Lys und A. Cuylenburg sind ungleich weniger erfreulich.

§. 326. Eine bedeutsamere Förderung erhielt die durch Ann. Caracci und seine Schüler eingeleitete Richtung der landschaftlichen Kunst durch den Franzosen Nicolas Poussin (1594—1665). Die Verdienste dieses Künstlers in der

Historienmalerei sind oben, bei Betrachtung der französischen Kunst, besprochen worden; seine Einwirkung auf die Gesammtentwickelung der Landschaft ist indess zu wichtig, als dass dieselbe (wie auch die mehrerer folgender Künstler) hier übergangen werden dürfte. Poussin's Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen auch hier wiederum vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe, gehalten ist*). In der Anordnung, seien es Ebenen, von Bergzügen umgränzt, oder hochgewölbte Baumpartieen, welche den Hauptbestandtheil des Bildes ausmachen, zeigt sich stets eine bedeutungsvolle Gruppirung; den Mittelpunkt bilden insgemein mehr oder minder reiche Architekturen im Style des classischen Alterthums. — Die Staffage besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussin's historischen Bildern, gezeichnet sind. Man hat diesen Styl der Landschaft mit dem Namen des heroischen bezeichnet, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und grossen Gesinnungen entgegen. Die Natur steht noch in ihrer erhabenen Ruhe, in der Mannigfaltigkeit ihrer eigenthümlichen Gestaltungen, dem Treiben des Menschen gegenüber; von Feld- und Gartenbau ist keine Spur, nur hie und da erblickt man eine Schaafheerde, als auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend; die menschlichen Wohnungen sind würdig und anständig, aber ohne Bequemlichkeit und ohne das Behagen an einem gemächlicheren Zustande des Lebens. Das Ganze, wenn auch die zarteren Wirkungen des Lichtes und der Luft noch ausgeschlossen bleiben, bringt gleichwohl in dem Beschauer das Gefühl einer ernsten, gesammelten Stimmung hervor. — Poussin's landschaftliche Gemälde, in denen sich

*) Goethe's Werke, Bd. 44. S. 242.

die angegebenen Motive in mannigfacher Weise wiederholen, finden sich in verschiedenen Galerieen zerstreut, namentlich in denen von England, eine sehr bedeutende Anzahl trefflicher Werke in der Galerie Doria zu Rom. 1.

Der nächste Nachfolger und Schüler des Nicolas Poussin im Fache der Landschaftsmalerei war sein Schwager Caspar Dughet (1613—1675), der insgemein unter dem, von jenem angenommenen Namen Caspar Poussin bekannt ist. Im Allgemeinen zeigt dieser Künstler dieselbe Richtung auf eine bedeutsame Auffassung der Form, und in seinen früheren Werken schliesst er sich mit ziemlicher Entschiedenheit an die Art und Weise seines Lehrers an; später jedoch wusste er mit derselben zugleich hervorstechende Eigenthümlichkeiten zu verbinden. Es ist das Leben und Wirken der Luft, der schaffende, ernährende Athem der Natur, — das, was man eigentlich das Leben der Landschaft nennen dürfte, was in seinen Werken zuerst mit bedeutender Entschiedenheit hervortritt. So mildert sich in den Gemälden seiner späteren Zeit der strengere Ernst seines Meisters in wohlthuender Weise; eine schönere Wärme erfüllt seine Landschaften, Laub und Gewächse erfreuen sich einer grösseren Saftigkeit und Frische*); heitere, duftige Fernen ziehen den Blick des Beschauers ins Weite; das Ganze hat, bei aller Grösse der Composition, die insgemein den Styl des Heroischen beibehält, doch einen heiteren, freien Charakter. — Hinwiederum haben es wenige Maler so verstanden, auch die melancholische und leidenschaftliche Seite der Natur, die dichten Wolkenschatten welche über das ernste Waldgebirge ziehen, die wild daher sausenden Gewitter u. dgl. zu schildern. Seine eigenthümliche Richtung auf die Darstellung der Luftwir-

*) Waagen, England I., S. 214, macht insbesondere darauf aufmerksam, dass „kein anderer Meister die Mittelgründe auf so bedeutende Weise zu behandeln und die Linien seiner Fernen damit so malerisch zu durchschneiden gewusst habe.“

kungen äussert sich namentlich auch in verschiedenen Sturmlandschaften, die er ebenso mit grosser Meisterschaft zu behandeln wusste und darin er vornehmlich einen grossen Ruhm erlangt hat. — Die Oelgemälde des Caspar Poussin haben leider durch Nachdunkelung häufig einen Theil ihres Werthes verloren; in andren Bildern dagegen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit mehr in ihrer ursprüng-
2. lichen Weise. Dahin gehören die reichen Frescomalereien, mit denen er die Kirche S. Martino a' Monti zu Rom geschmückt hat*) und die, mit Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa versehen, einen heiteren Schmuck des heiligen Gebäudes abgeben; dahin eben so die bedeutende
3. Anzahl grosser, in Leimfarben gemalter Staffeleibilder, die sich in der Galerie Doria zu Rom befinden. In derselben Galerie sind von ihm auch verschiedene Oelgemälde vorhanden, zum Theil ebenfalls von vorzüglichstem Werthe.
4. Anderes in den Galerieen Colonna und Corsini. Aus-
5. serdem sind besonders das Museum von Madrid und die englischen Galerieen reich an Werken seiner Hand;
6. mehrere vorzügliche, meist aus Rom stammend, in der Nationalgalerie von London.

Eine Nachahmung des landschaftlichen Styles der beiden Poussin zeigt sich, ausser bei einem jüngeren Zeitgenossen, dem Franzosen Sebastian Bourdon, der die Absicht hatte, ein Universalgenie in der Malerei zu sein und wenigstens in einzelnen Fällen Ansprechendes zu leisten vermochte, — vornehmlich bei einigen Niederländern, welche dem Ende des XVII. und Anfange des XVIII. Jahrhunderts angehören: Franz Milet (genannt Francisque), Johann Glauber (genannt Polydor), J. F. van Bloemen (genannt Orizonte), P. Rysbraeck u. a. m. Wenn bei diesen Künstlern freilich der innerliche Ernst und das energische Leben ihrer Meister in etwas abgeschwächt ist,

*) *I celebri freschi di Gasparo Possino nella chiesa di S. Martino a' Monti in Roma rappresentanti i miracolosi fatti de' SS. Elia ed Eliseo inc. da Pietro Parboni. Roma* 1810.

so haben sie doch im Einzelnen (namentlich Glauber und van Bloemen) Treffliches und wohl Zusammengehaltenes hervorgebracht. Das Berliner Museum besitzt von ihnen (mit Ausnahme des Milet) verschiedene, zum Theil recht ansprechende Bilder.

§. 327. Einige Jahre jünger als Nicolas Poussin war sein Landsmann Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claude Lorrain genannt (1600—1682), dessen künstlerische Entwickelung wiederum Italien angehört, — der bedeutendste Meister der in Rede stehenden Richtung der landschaftlichen Kunst. Auch bei ihm sind es zunächst die Formen der italienischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, aber das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussin'schen Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebenen und mannigfache Gründe hinaus, oft bis an den Saum des Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe geführt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ihm weniger noch in den Formationen des Bodens hervor als in dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartieen, welche den Vorgrund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Bau der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heutigen Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. Die Architekturen, die man auf seinen Bildern dargestellt sieht, gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, aber eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Elemente untergeordnet, anderen Theils sind sie mit wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, — wir meinen jene Paläste am abendglühenden Meeresstrand, — so dass in beiden Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwindet. Alles dies jedoch sind nur die äusseren Motive der Darstellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das innere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen der Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem beseelenden Glanz und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu führen. Die Bewegungen des

Laubes, der stille Zug leichten Gewölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen des Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel des Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alles ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und lässt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vorgrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseeligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde: er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben miteingeschlossen sind.

Claude Lorrain erhielt seine erste Bildung durch einen Schüler des Paul Bril, A. Tassi; auch war in seiner frühern Zeit Bril wohl gewissermassen sein Vorbild. Im Ganzen haben die Gemälde seiner besten Epoche einen markigern Vortrag, kräftigere Localfarben und eine schärfere Individualisirung voraus; später, namentlich in den letzten beiden Jahrzehnden seines Lebens, liess er den allgemeinen, oft kühlen Ton mehr vorherrschen und behandelte das Ein-
1. zelne flüchtiger. — Als edle Beispiele dieser letztern Art mögen ein Paar grosse Bilder der Münchner Galerie erwähnt werden, beide mit den Figuren der Hagar und des Ismael staffirt: das erste eine Morgenlandschaft, in der die Sonne über dem Horizont des Meeres emporsteigt, das andre eine Abendlandschaft, ebenfalls mit der Aussicht auf das Meer; beide in vollkommenster Klarheit und Reinheit
2. des Tones. Ein Paar andre Bilder derselben Art befinden sich in der Galerie Sciarra zu Rom. — Andere Werke dagegen sind voll der heitersten Wärme, des anmuthvollsten
3. Wohllautes sonniger Beleuchtungen. Die Galerie Doria zu Rom besitzt eine bedeutende Anzahl der schönsten Werke aus Claude's vollendeter Zeit; andre derselben Gattung fin-

det man in der Galerie Sciarra ebendaselbst, im Museum 4.
von Neapel, in den Wiener Sammlungen (besonders Galerie 5.
Esterhazy), zu München, Dresden, Berlin, eine bedeutende 6.
Anzahl im Louvre, ebenso im Madrider Museum, sodann 7.
in der Grosvenor-Galerie und in der National-Galerie zu 8.
London und andren Sammlungen Englands (Stratton, Leight- 9.
Court) u. s. w. — Vielfach jedoch tragen Copieen oder 10.
freie Nachahmungen Claude'scher Compositionen den Namens Meisters. Schon bei seinen Lebzeiten wurde mit solchen Nachahmungen, die unter seinem Namen gingen, ein einträglicher Handel getrieben; um diesem Unterschleif begegnen und den Liebhabern seiner Gemälde zeigen zu können, was von ihm componirt sei, sammelte Claude Lorrain die Skizzen seiner Gemälde (oder nach letzteren gefertigte Zeichnungen) in ein Buch, welches er sein „Buch der Wahrheit" (Liber Veritatis) nannte. Dieses kostbare
Werk befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs von 11.
Devonshire in England. Die flüchtigsten Skizzen wie die fein ausgeführten Blätter (welche die Wirkung vollendeter Gemälde machen) sind von ausserordentlicher Meisterschaft und Leichtigkeit*).

§. 328. Die idealisirende Darstellungsweise des ebengenannten Meisters erweckte von Seiten niederländischer Künstler (und zwar vornehmlich der Holländer) mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Man bemühte sich, auf ähnliche Weise durch Fülle des Lichtes, durch den Glanz der Lüfte und den verschwimmenden Duft der Fernen eine höhere Stimmung, eine Verklärung der umgebenden Naturformen hervorzubringen, und man brachte es, indem man sich theils unmittelbar an die Heiterkeit und Freiheit der Claude'schen Compositionen, theils mehr an

*) In Facsimile's herausgegeben als: *Liber Veritatis. Or a Collection of* 200 *Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of etc. Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London* 1774—77.

die erhabneren Formen des Poussin'schen Styles anschloss, im Einzelnen zu sehr anmuthigen Erfolgen. Nur dürfte, als ein allgemeines Unterscheidungszeichen dieser Nachfolger, zu bemerken sein, dass jenes realistische Element der niederländischen Kunst, in der Art, wie es sich in Rubens Landschaften durchgebildet hatte, auch hier mehr oder minder in den Einzelheiten der Bilder nachklingt.

Zunächst ist unter den in Rede stehenden Künstlern der Schüler des Claude Lorrain, der Niederländer Herrmann Swanevelt (1620—1680 oder 90) zu erwähnen. Bei ihm zeigt sich ein grossartiger Sinn in der Composition, eine glückliche Nachahmung der Art und Weise seines Meisters, doch so, dass dessen harmonische Milde zuweilen durch eine gewisse Starrheit und Schwere des Details gebrochen erscheint. Auch Kälte des Tons und geleckter Vortrag stören bisweilen. Gemälde von ihm sind nicht häu-
1. fig; in der Galerie Esterhazy, sowie in der k. k. Galerie
2. zu Wien befinden sich einige derselben, in denen man die vorzügliche Schule, darin sich Swanevelt gebildet hatte, er-
3. kennt. Im Louvre nichts von Bedeutung. Im Berliner Museum eine schöne kleine Abendlandschaft. Mehr als durch seine Bilder hat er sich durch eine bedeutende Anzahl geistreich radirter landschaftlicher Blätter bekannt gemacht*).

Ein zweiter vorzüglicher Künstler derselben Richtung ist Johann Both von Utrecht (1610—1651), der sich in Rom nach den frühern Werken Claude's bildete. Die Compositionen dieses Meisters haben insgemein wiederum etwas Volles und Reichgestaltetes und gehören zu den grossartigsten Darstellungen italienischer Natur. Felsen und breite, reichbelaubte Bäume wechseln mit Aussichten in duftig

*) Schildener: „H. Suanevelt in seinen geätzten landschaftlichen Blättern," im Museum, 1836, No. 45, S. 360; — und: „Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von H. Suanevelt," ebendas., No. 48, S. 383. (Vgl.: „Berichtigung," No. 59, S. 403.)

verschwimmende Fernen; glänzendes Abendlicht erfülllt seine
Lüfte und giebt dem Ganzen insgemein den Ton einer ern-
sten Pracht. Die Behandlung ist breit, sehr massenhaft
und würdig. Die Staffage seiner Landschaften ist in der
Regel von der Hand seines Bruders Andreas (vgl. den vori-
gen Abschn.) und steht in erfreulichem Einklange zu dem Cha-
rakter seiner Bilder, während hierin bei den Landschaften
andrer Künstler häufig ein Missverhältniss wahrgenommen
wird. Treffliche Bilder von ihm sieht man in den Galerieen
von Dresden, München, Berlin, Wien, in den römischen 1.
Galerieen Sciarra und Doria; eine namhafte Anzahl, zum 2.
Theil Bilder ersten Ranges, auf verschiedenen englischen
Landschlössern.

Adam Pynacker (1621—1673) steht der Richtung
des Johann Both ziemlich nahe. Auch er liebt grossartige,
meist südliche Formen in Bergen und Bäumen, Glanz und
Duft in den Lüften. Im Einzelnen hat er in dieser Art
Vortreffliches geleistet, wie z. B. ein Gemälde der Schleiss- 6.
heimer Galerie (dessen Staffage durch einen Bauer zu Pferd
und eine weisse Kuh im Wasser gebildet wird), den Ein-
druck des heitersten, klarsten Abends gewährt. Oft indess
arbeitet er absichtlich auf einen gewissen glänzenden Effekt
hin, und da in solchen Bildern die reinere Unmittelbarkeit
des Gefühles fehlt, so erscheinen sie wiederum mehr in
dekorativer Weise. Solcher Art ist die Mehrzahl seiner
Bilder, die man in den verschiedenen Sammlungen verbrei-
tet findet.

In ähnlicher Weise arbeiteten noch verschiedene andre
Zeitgenossen: Peter Molyn, gen. Tempesta (von ihm
namentlich in engl. Galerieen sehr poetische Sturmbilder,
auch brillante, nur im Ton etwas kalte italienische Land-
schaften); Jacob van Artois; Bartolomäus Breen-
berg (im Ton schwer und kalt, aber in der Ausführung
sehr zart und fleissig); Johann van Assen; Caspar
und Peter de Witte; Joh. Franz Ermels (ein Deut-
scher); Johann Lingelbach (ebenfalls ein Deutscher, in

der Darstellung italienischer Seehäfen und reichen Marktgewühles ausgezeichnet, nur im Ton etwas kalt); Friedrich Moucheron, u. a. m., — während später, um den Schluss des XVII. Jahrh., dieselbe Richtung bereits in eine äusserliche Zierlichkeit der Composition und Ausführung, in eine bunt manierirte Färbung übergeht. Hieher gehören Albrecht Meyering, Isaak Moucheron, Cornelius Huysman u. A. m. Die beiden letztgenannten sind indess auch bisweilen in warmen, glühenden Beleuchtungen sehr ausgezeichnet.

Noch sind den Künstlern der eben besprochenen Richtung einige holländische Maler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Der bedeutendere von diesen ist Herrman Sachtleven (oder Zachtleven, 1609—1685), dessen landschaftliche Compositionen insgemein den Charakter der romantischen Ufer des Rheines tragen. Auch in ihnen schwebt ein eigenthümlich zarter Duft über den Gegenden; die Behandlung ist äusserst sauber, der Vortrag jedoch nicht immer frei von Manier. Bei einfacheren Darstellungen spricht sich in seinen Bildern eine anziehend schlichte, milde Stimmung aus, bei andren fehlt es jedoch oft an der nothwendigen Kraft in Ton und
7. Färbung. Die Dresdner Galerie ist reich an Werken seiner
8. Hand; auch anderwärts, wie zu Berlin, München, Wien
u. s. w. sind sie nicht selten. — Dem Sachtleven verwandt ist ein etwas späterer Künstler Johann Griffier; auch er stellt gern rheinische oder süddeutsche Gegenden in feinster Ausführung dar; doch ist er insgemein ungleich
9. bunter und mehr manierirt. Das Berliner Museum besitzt
von ihm ein Paar Bilder von einer zarten Anmuth, wie sie selten gefunden werden.

Hieher gehört auch Johann Hackert (ebenfalls ein Holländer, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts blühend), der sich vornehmlich den Formen süddeutscher

und schweizerischer Natur zuwandte. In seinen Bildern herrscht zwar ein gewisser bräunlicher Ton vor, aber sie sind frei von manieristischen Effekten und tragen das Gepräge einer klaren, ernstgemässigten Stimmung. Das Ber- 10.
liner Museum hat u. a. ein treffliches Bild der Art.

§. 329. Diese idealisirende, sogenannt poetische Weise der landschaftlichen Darstellung hat einen Nebenzweig in den idyllischen Gemälden getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben und somit häufig einen Uebergang zum Fache des Genre bilden. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der, zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Man geht in diesen Darstellungen darauf aus, ruhige, mehr oder minder ideale Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten; der kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften dient dazu, dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Hieher gehört zunächst Johann Baptist Weenix (1621—1660), der bereits mit Entschiedenheit auf die Darstellung idyllischer Verhältnisse und südlichen Lokales ausgeht. Sehr bezeichnend ist für seine Richtung ein grösseres Gemälde im Berliner Museum, Erminia bei den Hirten, 1.
in welchem schon durch den Gegenstand eine solche Auffassung vorgeschrieben war. Erminia hat hier zwar den prüden Anstand einer Theaterheldin, die Hirtenfamilie jedoch ist mit glücklicher Naivetät, das ruhende Vieh mit grosser Sauberkeit und Vorliebe ausgeführt; die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

Bedeutender ist Nicolaus Berghem od. Berchem

(1624—1683), der Schüler des Weenix, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Gattung. Bald sind es Hirtinnen mit ihren Heerden, neben Ruinen rastend, bald flache Gewässer durchschreitend oder zum Schall der Flöte tanzend: bald Reisende, in unwirthbarer Gegend mit Gefahren kämpfend oder zur Herberge einkehrend; bald Personen der höhern Poesie oder des alten Testamentes, die sich in seinen Bildern bewegen. In der Regel sind es die Formen der südlichen Natur, seltner die der Heimath, die seinen reichpoetischen, herrlich beleuchteten, namentlich im Duft der Ferne unübertrefflichen Landschaften zu Grunde liegen und zu jener glänzendern mehr idealisirenden Auffassung trefflich passen. Nur hat der Charakter seiner Gestalten nicht immer diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte; man fühlt es häufig, dass der Künstler jene idyllischen Zustände den prosaischen Verhältnissen des Lebens mit Absicht gegenübergestellt hat; insbesondere sind seine Hirtinnen und Bäurinnen von sehr einförmigem Typus. Bilder
von Berghem finden sich über alle Galerieen verbreitet,
2. namentlich enthält die Dresdner Sammlung deren eine bedeutende Anzahl, die zumeist mit Scenen des Hirtenlebens
3. staffirt sind. Die von ihm im Berliner Museum vorhandenen Bilder geben Beispiele für seine sämmtlichen Darstel-
4. lungsweisen. Im Louvre eine vorzügliche Auswahl.

In andrer Richtung zeigt sich Philipp Wouverman (1620—1668). Die Darstellungen dieses Künstlers bewegen sich, ihrem grösseren Theile nach, in den Kreisen der vornehmen Welt und in der Weise, wie sich deren Treiben beim Aufenthalt im Freien gestaltet. Daher vor Allen festlich geschmückte Jagdzüge, bald in Gesellschaft von Damen zur Falkenbeize hinausziehend, bald über Anger und Heide dem gehetzten Hirsch nachsausend, bald im kühlen Schatten, an der Nähe eines Quelles rastend. Feine Sitte und adlicher Anstand, ähnlich wie in den Genrescenen von Terburg und ähnlichen Künstlern, machen hier auf der

einen Seite das Interesse des Bildes aus, und es fehlt dabei
auch nicht an mancherlei besonderen, novellistischen Bezie-
hungen zwischen den dargestellten Personen; auf der an-
dern Seite ist es der edle Genoss des ritterlichen Lebens,
das Pferd in seinen mannigfachen Situationen, welches von
Wouverman mit Vorliebe, mit Geschmack und Verständniss
dargestellt wird. In vielen seiner Bilder wird somit auch
das Pferd als Hauptfigur des Bildes behandelt, hier im
Stalle, wo es gesattelt und gezäumt wird, dort in der
Schwemme, dort auf dem Markte u. dgl. m. Auch andre
Bilder, in denen immer die Darstellung des Pferdes als we-
sentlich hervortritt, Schlachten, räuberische Ueberfälle, Sce-
nen aus dem Leben des Fuhrmanns, fehlen nicht. Das
Ganze jedoch ist stets in derjenigen feinen Weise, die land-
schaftliche Umgebung namentlich in den eigenthümlich zar-
teren Tönen gehalten, welche der gesammten idealisirenden
Richtung der Landschaft entspricht; die Behandlung ist
überall, bei aller Zartheit, frei und leicht und von allem
manierirten Wesen durchaus fern. Bilder von Wouverman
sind in bedeutender Anzahl vorhanden; die Dresdner Ga- 5.
lerie besitzt deren namentlich wiederum in grösster Menge.
Sehr Bedeutendes in englischen Galerieen.

Die eigenthümliche Weise des ebengenannten Künstlers hat, wenn man seinen Bruder Peter Wouverman ausnimmt, der jedoch seiner geistreichen Vollendung nicht gleichgekommen ist, keine sonderliche Nachfolge gefunden. Dagegen findet sich eine bedeutende Anzahl von Künstlern, welche vornehmlich das Leben des Hirten mit seiner Heerde zu ihrem Hauptgegenstande gewählt haben. Der vorzüglichste und interessanteste unter diesen ist Adrian van de Velde (1639—1672). Auch bei ihm werden die idyllischen Zustände dieses Lebens hervorgehoben, aber sie sind hier durchaus frei von jener Neigung zum Affektirten, die bei Berghem zuweilen störend heraustritt; seine Bilder haben stets einen liebenswürdigen, friedlichen Charakter, sie vorzugsweise entsprechen stets auf befriedigende Weise

dem Begriff der Idylle. Stille, von Gehölz umgränzte Räume, deren heimliche Abgeschiedenheit durch einen abendlichen Frieden gehoben wird, bilden meist die Scenerie; doch komen auch Jagden, Strandbilder und Winterlandschaften von gleicher Trefflichkeit vor. Es sind die einfachsten Situationen, denen man hier begegnet, und die eben so schlichte wie anmuthvolle Ausführung ist ihnen in
6. erfreulichster Weise entsprechend. Dresden, München und
7. andre Galerieen, namentlich der Louvre und die Privatsamm-
8. lung Georgs IV. in London besitzen deren verschiedene interessante Beispiele. — Andre Maler der Zeit, welche zumeist dem Beispiele des van de Velde, zum Theil auch der Weise der früher genannten folgen und im Einzelnen sehr Anmuthiges und Anspruchloses leisten, sind Albrecht Kuyp, geb. 1606, ein sehr vielseitiger Künstler, welchen man schon den holländischen Claude genannt hat, und dessen überaus einfache aber ebenso naturwahre Landschaften hauptsächlich in die englischen Galerieen übergegangen sind; Joh. Miel, ein tüchtiger Nachahmer des Peter van Laar und Caravaggio; Joh. Asselyn (gen. Krabbetie),
9. von welchem der Louvre mehrere poetisch gedachte italienische Landschaften enthält; W. Romeyn, Schüler Berghem's, im Ton etwas grau; Carl du Jardin, ebenfalls Nachahmer Berghem's, aber einfacher und ländlicher; C. Clomp; Begyn; Dirck van Bergen, ein guter Schüler van der Velde's; u. s. w.

Bei einigen anderen tritt die Darstellung der Heerden überwiegend gegen die Darstellung der menschlichen Figuren hervor, so jedoch, dass das Ganze insgemein immer noch in dem Charakter landschaftlicher Darstellung gehalten ist. Dahin gehören zunächst Johann Heinrich Roos (1631—1685), bei dem übrigens ebenfalls noch das Idyllenmässige, die Formen und das glänzende Licht der südlichen Natur festgehalten sind, und sein Sohn Philipp Roos (gen.: Rosa di Tivoli). Bilder von beiden sind viel verbreitet. — Ferner Joh. van der Meer, der jüngere,

bei dem die Landschaft häufig mehr ein unbefangenes Stu-
dium vaterländischer Natur zeigt. Vortreffliche Bilder von 10.
ihm im Berliner Museum. — Sodann, als Schafmaler
nicht minder ausgezeichnet und berühmt: Jac. van der
Does. Endlich der berühmteste Künstler dieser Gattung,
Paul Potter (1625—1654). Bei ihm verschwindet das
eigentlich idyllenmässige Element ganz; die Landschaft ist
schlicht im nordischen Charakter, und ohne eine besondere
gemüthliche Stimmung auszusprechen, gehalten, Menschen
und Vieh ebenso als ein unmittelbares Abbild heimisch
ländlicher Zustände. Aber die vollkommenste Naturnach-
ahmung, welche Paul Potter in der Darstellung der ver-
schiedenen Gattungen des Viehs, ihrer Bildung, Bewegung
u. dergl. erreicht hat, giebt ihm eine eigenthümliche Stel-
lung unter den holländischen Künstlern. Uebrigens leitet
diese Weise der Darstellung, bei der es wesentlich, im
Einzelnen ausschliesslich, auf einfache Naturnachahmung
der Thiere ankömmt, bereits auf die eigentlichen Thierstücke
hinüber, von denen später die Rede sein wird. Namentlich
ist dies der Fall bei dem lebensgrossen Bilde des jungen 11.
Stiers im Haager Museum. Andre Bilder von Potter, deren
man in verschiedenen Sammlungen trifft, sind mehr in
landschaftlicher Weise zusammengehalten; dahin gehört
u. a. das berühmte Bild, welches sich gegenwärtig in der 12.
Galerie der Eremitage zu Petersburg befindet und eine
Viehherde (in der Mitte die berüchtigte pissende Kuh)
unter hohen Eichbäumen vor einem alten Bauernhause
weidend, darstellt.

§. 330. Eine besondere Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei, gleichzeitig mit den letztgenannten Richtungen, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten, ohne weitere idealistische Nebenabsichten, zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, zuweilen so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine

minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer mehr allgemeinen Stufe und wurde bald äusserlich conventionell; bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidenem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet zugleich einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht, welcher durch die duftig verschwimmenden Fernen rege gemacht wird, ist nicht mehr vorhanden; statt dessen tritt uns hier klare männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes, — eine, dem inneren Gefühl bewusste Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Geiste der Natur, entgegen.

Bei den älteren Meistern dieser Richtung, deren Blüthe in die frühere Zeit des XVII. Jahrhunderts fällt, finden wir mehr noch die allgemeine Auffassung holländischer Natur, in ihrer einfachen Ruhe dargestellt, so jedoch, dass auch hier sich bald eine gemüthliche Stimmung bemerklich macht. Zu diesen gehören J. G. Kuyp, Theodor Camphuysen, und als der bedeutendste: Johann van Goyen (1596—1656). Die Gemälde des letzteren sind meist von einfachster Composition und bilden den entschiedensten Gegensatz sowohl zu den Landschaften der älteren Niederländer, als auch der gleichzeitigen, in Italien arbeitenden Künstler. Oede Sandflächen, dürftige Hügel, grauer Nebelhimmel geben seinen Bildern insgemein etwas Monotones; Form, Farbe und Licht, die Elemente, in denen sich die früher genannten Landschaftsmaler bewegen, nehmen darin die untergeordnetste Stellung an; aber es ist, wenn auch nur Ein Ton, so doch ein bestimmtes Gefühl in ihnen ausgesprochen. Leider sind van Goyen's Landschaften zuweilen sehr flüchtig behandelt; ein Paar vortreffliche Bilder von trübem, melancholischem Charakter befin-

den sich im Berliner Museum und in der Galerie von 1.
München; anderes im Louvre und in englischen Sammlun- 2.
gen. — Ein vorzüglicher Schüler von J. van Goyen war Adrian van der Kabel; auch seine Bilder athmen dieselbe trübe Stimmung, aber sie sind bereits in grösserer Energie durchgeführt als die seines Meisters. Endlich erwähnen wir hier am besten den Jan Wynants (1600—1677), den Maler der heitern, kühlen Morgenfrische nordischer Gegenden. Seine Lüfte sind klar und die Fernen vortrefflich abgetönt. Die Staffagen seiner Bilder rühren meist von Wouvermans und van der Velde her.

Eine bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung der holländischen Landschaft übte Rembrandt, in seinen hieher gehörigen Bildern, aus. Es ist dieselbe Auffassung der gemeinen Natur der Heimath, wie bei den vorgenannten Meistern und wie in Rembrandt's historischen Gemälden, aber ebenso wie in letzteren, zugleich jenes Spielen des Lichtes und träumerischen Helldunkels, was seinen Landschaften ihren eigenthümlichen Reiz giebt; es tritt hier die subjective, persönliche Auffassung der Natur bereits in bedeutsamer Weise hervor. Oben (S. 431) ist eines Rembrandt'schen Bildes der Art gedacht worden. — Sein Schüler Gerhard van Battem ging ihm in ähnlicher Weise nach; ebenso J. Lievens (S. 433) von dem u. a.
eine treffliche Landschaft im Berliner Museum vorhanden 3.
ist. Sie stellt eine Baumpartie an einem klaren See dar und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt.

Diesen zunächst dürfte Artus van der Neer (1619—1683) zu stellen sein. In seinen Bildern tritt das Element der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewährt, als das Hauptsächliche und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkelnden Bäumen umgeben; ein einsamer Kanal, in dessen ruhiger Flut sich der Schein des Mondes spiegelt; ein stilles Städtchen, vom Schimmer des Mondes traulich-

mährchenhaft übergossen; — zuweilen die friedliche Ruhe der Nacht durch das röthliche Licht einer Feuersbrunst unterbrochen, hie und da auch Wintergegenden mit dem verschiedenartigen Verkehr auf gefrorenen Gewässern, — dies sind die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederholt, in freier, liebenswürdigster Weise ausführt, und mit denen er die Blicke des Beschauers stets aufs Neue fesselt. Seine Bilder sind in den Galerieen nicht
4. selten; Dresden, München, Wien u. a. besitzen verschiedene Beispiele derselben; ebenso die englischen Galerieen.
5. Im Berliner Museum ein kleines, höchst meisterhaftes Bild, einen düstern Sonnenuntergang über einem Strome, und ein grösseres, eine Feuersbrunst darstellend.

In andrer Weise zeigt sich die Richtung zu gemüthlicher Auffassung der Natur bei Anton Waterloo (1618 —1660). Das Stille, Heimliche, Wander-frische des Waldlebens ist es besonders, was man in seinen Bildern dargestellt findet und was von ihm in eben so anmuthiger, wie anspruchloser Weise vorgeführt wird. Es ist nicht die Einsamkeit der Natur in grossartiger Abgeschlossenheit, sondern die Beziehung derselben, als einer heiteren erquickenden Freundin, zum Menschen; man wird persönlich durch seine Bilder berührt, es dämmert vor ihnen dem Beschauer wie alte, fröhliche Reiseerinnerungen auf. Bald ist es nur ein leichter Fussweg, der sich durch seine Baumgruppen hinzieht, bald eine Durchsicht ins Freie, die einen Blick auf menschliche Wohnungen oder andre Zeugnisse menschlicher Thätigkeit eröffnet, — immer die freie, ungetrübte Natur in ihren Bezügen zu mannigfachem geselligem
6. Verkehr. Im Berliner Museum, in Schleissheim, Dresden u. s. w. findet man von ihm einige anziehende Gemälde; mehr als durch solche jedoch ist er durch seine zahlreichen Radirungen*) den Freunden landschaftlicher Kunst bekannt.

*) Schildener: „Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterloo's, im Museum, 1835, No. 36, S. 285.

§. 331. Jacob Ruisdael (1635—1681) ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung der Landschaft ausmachen. Er stellt, gleich dem grossen Meister jener andern, idealisirenden Behandlungsweise, — Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er bedarf keiner Verklärung der Natur, er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, — schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt. Auch seinen Bildern zwar fehlt es nicht an mannigfachen Beziehungen zur Thätigkeit des Menschen; in der Regel aber steht diesen die Natur in ihrer übermächtigen Gestalt entgegen und die Spuren menschlichen Treibens zeigen sich häufig bereits als Ruine, von den gewaltigen Einwirkungen der Natur überwunden. So bildet Ruisdael in diesen Beziehungen zugleich den grössten Gegensatz zu den ebenbesprochenen Darstellungen Waterloo's.

Ruisdael's Gemälde bewegen sich in den Formen der nordischen Natur. Selten zwar begnügt er sich mit der schlichten Gestalt seiner nächsten heimischen Umgebung; doch pflegt er auch in solchen Fällen insgemein die Schauer einsamer Zustände hervortreten zu lassen. Als Beispiel möge hier zunächst ein einfaches Bild des Berliner Mu- 1.
seums genannt werden. Es stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestripp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde

spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine abgeschlossene, unwirthbare Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner der Hütte ihr Dasein hinträumen. — Andre Gemälde der Art führen die Einsamkeit beschatteter Kanäle, — andre das Dunkel dicht verwachsener Wälder, die zuweilen durch eine vorüberbrausende Hirschjagd belebt
2. werden, vor die Augen des Beschauers. (Ein stilles, dunkles Waldwasser, vorn eine morsche Buche, bei Hrn. Wells in London, wird als ein Hauptwerk bezeichnet). Wieder in andern bilden menschliche Werke den Mittelpunkt, welche aber verfallen und den Einwirkungen des Elementes Preis gegeben sind. Zu diesen gehört Ruisdael's berühmtes
3. „Kloster“ in der Dresdner Galerie, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie, vor allen aber sein, ebendaselbst befindlicher „Kirchhof“. Auf letzterem sieht man im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines einst mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen ehemalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt Zeugniss geben, dringt diese Wildniss ein; ein heranschäumender Bach im Vorgrunde sucht sich einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächststehenden Grabplatten*).

Oefter stellt Ruisdael die Natur in grossartigeren Formen dar; felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, welche durch ihren Contrast die Schauer der Umgebung mehr hervorhebt als mildert, oder ein Hirt, der still über die leichte Brücke hinwandelt; oft auch vollkommene Einsamkeit, in welcher der Schall des Wassers durch keinen andern Laut unterbrochen wird; auf ferner Höhe vielleicht eine einzelne Kapelle, und

*) Vergl. Goethe's Werke, Bd. 39, S. 265 ff.

hinter ihr der Mond, dessen Strahlen sich in den schäumenden Fluten spiegelt und einzelne Lichtblicke in das schauerliche Dunkel niedersenden. Solche Bilder sind am meisten verbreitet; die Galerieen von München, Dresden, 4.
Wien, im Haag u. a. besitzen deren eine namhafte Anzahl. 5.
Immer finden wir in ihnen das stille Walten der Natur dargestellt, welches mit Geistermacht dem Menschen und seinem bedürfnissvollen Treiben gegenübertritt und letzteres mit ernster Mahnung zurückweist.

Dieselbe Grösse und Stille, dasselbe innere, bewegte Leben des Elementes, tritt auch in Ruisdael's Darstellungen des Meeres hervor, in denen er ebenfalls das Vorzüglichste geleistet hat. Ein unübertreffliches, grosses Seebild 6.
von seiner Hand, mit scharfbewegter Flut und emporziehenden Regenwolken, besitzt die Galerie des Berliner Museums; andere Sturmbilder im Louvre und zu Bowood (beim Mar- 7.
quis von Lansdowne). — Auch als Architekturmaler erscheint Ruisdael höchst bedeutend in einer Innenansicht der neuen 8.
Kirche zu Amsterdam, welche ein Meisterwerk von feiner Linien- und Luftperspective heissen muss. (Jetzt zu Lutonhouse in England.)

Ein, eswas älterer, Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael. Seine Bilder sind zum Theil ähnlicher Art, meist jedoch von schlichterer Composition und ohne den Ernst und die Tiefe des grossen Meisters. Der Mehrzahl nach sind in ihnen holländische Kanäle, mit hochgebreiteten Uferbäumen und friedlichen Bauerwohnungen dargestellt. Eine schlichte, klare Stimmung ist ihnen in der Regel eigen, doch fehlt der Durchführung die nöthige Kraft. Mehreres im Berliner Museum. 9.

Ein sehr tüchtiger Schüler von Jacob Ruisdael war Mindert Hobbema, bei welchem namentlich die Charakteristik der Bäume ihre höchste Spitze erreicht. Seine Waldbilder, zum Theil die Natur in ihrer ungestörten Ruhe darstellend, zum Theil mit Wohnungen, Ruinen oder dergl. unterbrochen, sind durchweg mit erfreulicher Energie

ausgeführt und in der schönen Heiterkeit des Lichtes wie
10. in der Luftperspective sehr ausgezeichnet. Die Sammlung
11. Sir R. Peels in London, das Berliner Museum, die Münch-
12. ner und die Wiener Galerie besitzen vorzügliche Bilder
der Art. — Ein andrer Schüler war J. R. de Vries. Auch seine Gemälde, welche das Leben der niederländischen Natur in mannigfacher Weise vorführen, — bald ruhige Hügel, bald Waldgründe mit Mühlen belebt, bald Bauwerke früherer Zeit, die auf anmuthige Weise in die Bedürfnisse der Gegenwart hineingezogen werden, — sind immer tüchtig, wenngleich im Einzelnen schon minder geistreich,
13. gearbeitet (Berliner Museum, Münchner Galerie u. a. m.) —
Verschiedene andre Künstler noch folgten im Ganzen einer ähnlichen Richtung; zu diesen gehören Joh. Looten, A. van Borsum, Jan Decker, Jan van Hagen u. a. m. Philipp de Koning folgte in der Beleuchtung und in der Technik den Landschaften Rembrandt'scher Schule, verband aber damit eine andere, mehr mit Ruisdael überein-
14. stimmende Auffassung. Eine Landschaft in Staffordhouse,
eine reiche von einem Fluss durchströmte Ebene darstellend, ist von glänzender Tiefe und Kraft des Lichtes. Anderes vornehmlich in englischen Galerieen.

§. 332. Eigenthümlich steht den bisher genannten Aldert van Everdingen (1621—1675) gegenüber. Er liebt grossartig romantische Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge, mit Tannen bewachsen, durch niederstürzende Wasser belebt, in ernster herbstlicher Färbung, — wie er denn die Studien zu Bildern der Art wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Von den Ruisdael'schen Bildern ähnlicher Composition unterscheiden sich die seinigen vornehmlich dadurch, dass in ihnen nicht jenes geheimnissvolle, aus der Seele des Künstlers hervordringende Gefühl vorherrscht, sondern dass ihre Poesie mehr in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen besteht; man könnte sie in dieser Beziehung mit dem Poussin'schen Style der Land-

schaft vergleichen, wenn sie nicht auch von diesem wiederum durch die nordisch individualisirende Behandlungsweise wesentlich verschieden wären. Bilder von Everdingen sind nicht selten; in den Galerieen von Berlin, Dresden, 1.
München, Wien u. s. w. so wie im Schloss zu Kopenhagen 2.
findet sich ihrer eine bedeutende Anzahl.

§. 333. Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaftschule der Holländer ist ihre Marinemalerei zu betrachten. Die See ist gewissermassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft.

In der früheren Zeit des XVII. Jahrhunderts treten auch hier, wie in der Landschaft, Künstler auf, welche zunächst die schlichte Auffassung wohlbekannter Zustände geben. Dahin gehören Adam Willarts, von dem sich u. a. die Darstellung eines niederländischen Seestrandes im 1.
Berliner Museum befindet, und Joh. Parcellis. Von letzterem ein Bild in der k. k. Sammlung zu Wien, welches 2.
in der Behandlungsweise den Landschaften des Joh. van Goyen ziemlich nahe steht. — Bedeutender ist Joh. van de Capelle. Das Berliner Museum besitzt von ihm das 3.
treffliche Bild einer Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. Ein Bild bei Hrn. Beckford in Bath 4.
stellt eine leichtbewegte See, ebenfalls in warmem Lichte dar.

Um die Mitte des Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der Marinemaler in grösserem Maasse. Johann Peters (ein Seesturm in der Münchner Galerie) erinnert ebenfalls 5.
noch an jene Behandlungsweise des Parcellis. — Berühmter in der Darstellung von Seestürmen ist Bonaventura 6.
Peters, Bruder des ebengenannten, von dem u. a. ein treffliches Gemälde der Art in der k. k. Galerie zu Wien

— Andreas Smit zeigt sich als ein vorzüglicher Meister;
7. in der Berliner Galerie befindet sich von ihm ein grosses
Seebild, mit mannigfachen Schiffen belebt, in dem der
Sturm eben emporzieht und die Wellen schwerfällig ihren
Tanz beginnen. — Simon de Vlieger, H. van Antem
u. a. m. sind ebenfalls als tüchtige Künstler dieser Gattung
anzuführen. — Ein Schüler des de Vlieger war der höchst
ausgezeichnete Marinemaler Willem van de Velde der
jüngere (1633—1707), dessen Bilder meistens von den
eifrigsten Liebhabern dieser Gattung, den Engländern, er-
8. worben worden sind (Hauptsammlungen: die Peel'sche und
9. die Bridgewater-Galerie; ein frühes Bild im Louvre). Er
stellt das Leben der See in den verschiedensten Momenten
dar, die Meeresstille ebenso vollendet als die bewegten
Wellen und den Sturm. Aber es ist nicht bloss das Ele-
ment in seinem grossartigen Naturleben, sondern in seinem
Bezug zum menschlichen Verkehr, als die Heimath eines
seefahrenden Geschlechtes, dessen Schiffe vom geringen
Fahrzeug bis zum grössten Kriegsschiff in diesen Bildern
Wirklichkeit gewinnen. Auch die Darstellungen von See-
schlachten sind sehr bedeutend.

Berühmter, wenn auch vielleicht nicht grösser ist
Ludolf Backhuisen von Emden (1631—1709). In einem
Theil seiner Bilder, welche zumeist eine leicht bewegte
See mit fröhlich darüber hintanzenden und in den Wellen
sich spiegelnden Schiffen vorstellen, ist die Behandlung
äusserst sauber und zart; leuchtende Farben in Luft und
Meer erhöhen das Heitere des Eindruckes; das Ganze trägt
hier den Charakter zierlicher Kabinetbilder. Gemälde der
10. Art finden sich in verschiedenen Galerieen (Berliner Museum
11. II, 387, München, Galerie Pitti zu Florenz u. a. m.). In
andren dagegen war diese delikatere Behandlungsweise un-
zulässig, und bedeutsam tritt hier bei einem meisterlich
breiten Vortrage die Gewalt des Elementes in einer mehr
energischen Ausführung hervor. Dies sind die Darstellun-
gen der Seestürme, in deren hochpoetischer Auffassung

vornehmlich Backhuisen's Ruhm besteht. Das Berliner 12. Museums besitzt mehrere Bilder der Art, beide die Gewalt des Sturmes am Eingange eines Hafens darstellend. Das eine (II, 382) ist von grösserer Dimension. Bergen gleich stürzen sich die Wogen ans Ufer; ein grosses Schiff, wild sich zwischen den mächtigen Wellen emporbäumend, ist eben in den Hafen hineingeschleudert, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Menschen retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten. Noch bedeutender ist das kleinere (II, 356, a.), in welchem sich das Ganze mehr concentrirt und einen noch unmittelbareren Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ausübt. Hier ist das Wasser höchst vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht; die Wolken, vom Winde geballt, jagen vorüber; ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben. — Mehreres Wichtige in englischen Galerieen und im Louvre. Spätere Bilder 13. sind oft in den Schatten zu dunkel und durch rothe Wolken unharmonisch.

Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Jacob Ruisdael auch diesen Zweig der landschaftlichen Kunst behandelte und darin er in jeder Beziehung den Vergleich mit Backhuisen aushält, ist bereits die Rede gewesen (S. 549).

Andre Marinemaler, welche ebenfalls der späteren Zeit des XVII. Jahrhunderts angehören, sind wiederum von geringerer Bedeutung und gehen mehr auf schlichte Naturnachahmung als poetische Behandlung aus. Zu diesen gehören: P. van Beck, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m. —

§. 334. Endlich sind hier auch noch die niederländischen Architekturmaler anzuschliessen. Der Effekt ihrer Bilder besteht insgemein in einer sorgfältig berechneten Luftperspektive und in mannigfachen, zierlichen Beleuchtungen, dagegen das, was man das geschichtliche Element dieser Gattung der Malerei nennen könnte: die Einwirkung

der Zeit auf die Oberfläche des Steines und Aehnliches, bei ihnen in der Regel nicht sonderlich beachtet wird.

Der erste Meister, der hier, schon um den Schluss des XVI. Jahrhunderts, mit Bedeutung hervortrat, ist Peter Neefs der ältere. Seine Gemälde stellen insgemein das Innere gothischer Kirchen dar, deren geheimnissvolles Dunkel hier und da durch Fackeln und Kerzen erhellt wird. Die Behandlung ist sehr fein und sauber. Seine
1. Darstellung der Kathedrale von Antwerpen, in der Dresd-
2. ner Galerie, ist ein vorzügliches Bild der Art; andre in
3. den Galerieen von Paris, Wien, München, u. s. w. — Peter Saenredam zeigt sich als entschiedener Nachahmer der Manier des eben genannten Meisters. — H. van Steenwyk der jüngere, gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts blühend, ist ein zweiter vorzüglicher Künstler dieses Faches. Seine Lieblingsgegenstände sind düstre, massenhaft gewölbte Gefängnisse, deren Beleuchtung durch mannigfach verschiedene Staffage motivirt wird; bald ist es der leuchtende Engel, welcher den Petrus befreit, bald ein Scherge mit brennender Fackel, welcher den Gefangenen naht. Seine Behandlung ist grossartig und frei. Das
4. Berliner Museum, die k. k. Galerie zu Wien u. a. besitzen treffliche Bilder der Art.

Andre Künstler, welche bald das Innere kirchlicher Gebäude in prächtig italienischem Style, bald Säulen-geschmückte Paläste oder freundliche Wohnzimmer darstellen, sind Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, Joh. Ghering, u. a. m. — Eigenthümlich unterscheidet sich von diesen Joh. van der Heyden (1637—1712) durch seine zierlichen Darstellungen öffentlicher Plätze, deren Gebäude den Charakter seiner Heimath tragen. — Ein guter Nachahmer des letztern ist Gerard Berkheyden (1643—1693); auch der etwas ältere Jacob van der Ulft (geb. 1627) gehört derselben Richtung an. Keiner dieser Architekturmaler scheint jedoch jene vereinzelte

Leistung Ruisdaels in diesem Fache (S. 549) übertroffen zu haben.

Die niederländische Landschaftmalerei des XVIII. Jahrhunderts ist im Allgemeinen eben so ein blosser Nachklang der grossen frühern Zeit, wie die damalige Genremalerei; statt des wahren, selbsterworbenen Naturgefühls begegnen wir auch hier der Nachahmung der Effekte, welche man in den Bildern der Vorgänger vorfand. Erst die neuere Zeit hat wieder selbständigere Leistungen hervorgebracht.

§. 335. Die französische Kunst hatte, nachdem sie mit den Poussin's und Claude einen so grossen Einfluss auf die Landschaftmalerei aller Zeiten ausgeübt, an der Weiterbildung dieser Gattung keinen bedeutenden Theil mehr. Joseph Vernet (1714—1789) folgt in seinen Landschaften wie in seinen Marinen wesentlich noch der idealistischen Richtung jener grossen Vorgänger, meist auf etwas conventionelle Weise, doch auch oft mit dem glücklichsten Effekt. Namentlich in der Darstellung von Seestürmen hat J. Vernet einen sehr berühmten Namen gewonnen, und die Gewalt des aufgeregten Elementes ist in diesen insgemein mit grosser Tüchtigkeit dargestellt. Im
Louvre befinden sich u. a. die in königlichem Auftrage 1.
gemalten grossen Ansichten der französischen Seehäfen, mittelgute Veduten; ausserdem aber auch eine Auswahl der schönsten Seebilder. — Von Hubert Robert (1733
—1808) sieht man ebenda zwei Bilder mit römischen Ruinen, 2.
wie sie im vorigen Jahrhundert so beliebt waren; dieselben sind wenigstens in Luft und Licht sehr tüchtig.

In England trat Thomas Gainsborough (1727—1788) als Landschaftmaler mit einem ähnlichen Verdienste auf, wie Reynolds im Fache der Historien- und Porträtmalerei; er ist der Begründer derjenigen Richtung, welche noch gegenwärtig von den Engländern vorzugsweise befolgt wird. Seine Bilder, meist einfache englische Gegenden,

haben eine Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe, welches sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich sie nicht immer ganz frei von Manier sind.
3. Die National-Galerie zu London und die des Lord Gros-
4. venor bewahren seine trefflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein kleines Bild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor Allen ausgezeichnet. Auch als Porträtmaler hat Gainsborough bisweilen, besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches geleistet. — Wilson u. a. englische Landschafter dagegen wandten sich mehr dem idealen Styl eines Gasparo Poussin zu, für welchen die Engländer eine grosse Vorliebe besassen, und ahmten selbst das nachgedunkelte Schwarz seiner Baumpartien nach.

In Spanien hatte die Landschaftmalerei nie eine ganz selbständige Bedeutung gewonnen, und war als Hintergrund der historischen Bilder meist sehr flüchtig abgefunden worden, indem man sie nur zur Verdeutlichung des Licht- und Lufteffektes der Figuren benutzte. Von den wenigen eigentlichen Landschaften werden einige sehr figurenreiche
5. von Velasquez im Madrider Museum besonders gerühmt;
6. was ihm von dieser Art im Louvre zugeschrieben wird, möchte demnach seines Namens nicht werth sein. Von Ignacio Iriarte, dem Mitarbeiter Murillo's (S. 460) ist uns kein Bild bekannt; ausserdem wird Enrique de las Marinas (1620—1680) als besonders ausgezeichnet
7. gerühmt. Die Landschaft welche im Louvre Murillo's Namen trägt, stellt eine öde Gebirgsgegend bei trübem Himmel in einer nur skizzenhaften, aber meisterlich sichern Behandlung dar.

Die Thätigkeit der Italiener in dieser Gattung war mit Ausnahme der bolognesischen Schule (s. oben) nur gering; die grossen, aber vereinzelten Leistungen des Salvator Rosa haben wir oben umständlich besprochen (S. 389). Unter den Landschaftern des XVIII. Jahrhunderts ist Andrea Locatelli nur mit einem Worte zu nennen; etwas besser in ihrer Art sind die Architekturmaler

G. P. Pannini und die beiden Canaletti (S. 395) obschon auch diese im Vergleich mit den Niederländern des XVII. Jahrhunderts sich nicht weit über die Decoration und die gewöhnliche Vedute erheben.

Drittes Capitel.

Thiermalerei, Stillleben u. s. w.

§. 336. Ebenso, wie sich Genre und Landschaft im XVII. Jahrhundert aus der Oberherrschaft der Historienmalerei emancipirt hatten, so lösten sich gleichzeitig auch noch andre, mehr untergeordnete Fächer aus diesem grösseren Ganzen ab. Gegenstände, die sonst nur als zufälliges Beiwerk oder Schmuck gedient hatten, wurden nunmehr ebenfalls selbständig behandelt und bildeten eigne Gattungen der Kunst für sich.

Zu diesen gehört zunächst das Gebiet der Thiermalerei, deren Unterschied von den früher besprochenen bukolischen Darstellungen vornehmlich dahin zu fassen ist, dass in diesen das landschaftliche Element, eine landschaftliche Zusammenfassung des Ganzen vorherrscht, während es bei der in Rede stehenden Gattung unmittelbar auf die Darstellung der thierischen Natur abgesehen ist. Dass Uebergänge zwischen beiden Statt finden, ist natürlich, und sind deren auch schon angeführt worden.

Die selbständige Thiermalerei hat es insbesondere mit den jagdbaren Thieren zu thun. Die Bilder sind insgemein in grossen Dimensionen, zur Ausschmückung prachtvoller Jagdschlösser, ausgeführt, die Thiere bald in den wilden Aeusserungen ihres freien Lebens, bald getödtet, als die Trophäen siegreicher Jagden, dargestellt. — Der grösste Meister in dieser Gattung der Kunst ist unbedenklich Rubens, dessen gewaltige Löwenjagd und Wolfsjagd wir

oben (S. 407) erwähnt haben. Ihm zunächst folgt sein
Freund Franz Snyders (1579—1657), der ihm häufig
mit seiner Kunst behülflich war, so wie dieser nicht selten
die menschlichen Figuren in Snyders Bildern gemalt hat.
Wild bewegte Jagden, hier ein Hirsch von Hunden verfolgt,
dort eine Sauhetze, dort ein Kampf zwischen Bären und
Jagdhunden, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und
Leidenschaft, sind die Gemälde, in denen sich das Talent
dieses Künstlers von einer eigenthümlich grossartigen Seite
1. bewährt. Der Louvre, die Dresdner und Wiener Galerie,
2. sowie das Berliner Museum besitzen vorzügliche Beispiele
dieser Darstellungsweise. In andren Bildern sind kunstreiche
Gruppen getödteten Wildes, in treuer Naturnachahmung
des Einzelnen, dem Beschauer vorgeführt. — Ein zweiter
vorzüglicher Künstler, in denselben Richtungen ausgezeich-
net und an Wärme und Kraft der Farbe dem Snyders
überlegen, ist Johann Fyt (1625—1700). Ein Reh, wel-
ches von einer Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird
3. (im Berliner Museum) giebt ein treffliches Beispiel des be-
wegten thierischen Lebens; häufiger sind seine Darstellun-
gen getödteten Wildes. — Unter andren gleichzeitigen
Wild-Malern sind Karl Rutharts (Hirsch- und Bären-
4. hetzen von feiner, vornehmer Ausführung im Berliner Mu-
seum), Lilienbergh, vornehmlich aber Johann Weenix
(1644—1719) zu nennen; die beiden letztern sind beson-
ders in der Darstellung wilden und zahmen Geflügels, lebend
sowie todt, ausgezeichnet.

Melchior Hondekoeter (1636—1695) ist in der
Darstellung seiner Hühnerhöfe berühmt, denen er nicht
selten durch einen besonderen Vorgang ein eigenthümliches
Interesse zu verleihen weiss. Als Beispiel diene ein Bild
5. der Dresdner Galerie, wo ein Raubvogel ein Küchlein zu
entführen im Begriff ist, während Hahn und Henne sich
drohend zur Wehre setzen. — Ihm steht Adrian van
Utrecht nahe. — Auch Peter Caulitz, ein deutscher
Zeitgenoss, ist hier zu erwähnen; von ihm befindet sich

im Berliner Museum ein trefflicher Hühnerhof, auf dem 6.
Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes
zu zanken scheinen.

Später als die genannten lebte in Deutschland zu
Augsburg, der berühmte Thiermaler Joh. Elias Ridinger
(1695—1767). Gemälde dieses Künstlers (in der Regel in
kleineren Dimensionen) finden sich nicht sonderlich häufig;
mehr ist er den Jagdfreunden durch seine äusserst zahlrei-
chen Kupferstiche bekannt. Auf diesen finden sich Abbil-
dungen der mannigfachsten Thiergattungen, der verschie-
densten Situationen der Jagd; vornehmlich aber ist es die
Natur und das Leben des Hirsches, welches er mit der
grössten Meisterschaft und, wie es scheint, mit besonderer
Vorliebe behandelt hat. Bei ihm tritt auch wiederum die
Landschaft bedeutender hervor, die hier zwar bereits in
einer gewissen conventionellen Weise, doch nicht ganz
ohne grossartigen Sinn dargestellt ist.

Nächst diesen Gemälden, welche das Thier wenn
auch nicht immer in lebendiger Bewegung, so doch
stets in dem weichen fröhlichen Glanze seines Felles, in
dem bunten Schmucke seiner Federn darstellen, ist eine
andre Klasse zu erwähnen, die minder den festlichen Sälen
vornehmer Jäger als der Küche oder dem Schlächterladen
angehören dürften. Abgehäutete Schweine und Ochsen,
vorsorglich aufgehängt, von mannigfachem Küchengeräth
und andren Speisen umgeben, alles wiederum in sorglichster
Naturnachahmung ausgeführt, — reizen in ihrer Art eben-
falls den Sinn des Beschauers und lassen reichliche Mahl-
zeiten erwarten. Um einen Meister dieser Art zu nennen,
mag hier ein gewisser Lansaeck angeführt werden, von
dem sich, unter mehreren ähnlichen, ein gutes Bild im 7.
Berliner Museum befindet. — Auch fehlt es, zur Vervoll-
ständigung der Mahlzeiten, nicht an mannigfachen Darstel-
lungen vortrefflicher Kochfische, wie die Bilder von Gillis
und Adrieanssen (Mitte des XVII. Jahrhunderts) im 8.
Berliner Museum erweisen.

§. 337. Grosse Festtafeln, — ohne dass die dabei betheiligten Personen die Hauptrolle spielen (wie beim Jacob Jordaens), — finden sich selten dargestellt; an Frühstücksbildern zählt dagegen die holländische Kunst eine ausserordentliche Menge. Es ist auch natürlich; denn diesen bescheidneren, traulicheren Bildern gegenüber muss es dem Beschauer nothwendig behaglicher zu Muthe werden, während eine allzugrosse Menge einladender Gegenstände seinen Geschmack und sein Begehren nur in Unruhe setzen würde. Da einigen sich kostbar gearbeitete Pokale und Krüge, zierliche Gläser mit funkelnden Weinen, lockende Pasteten, saftvolle Früchte, Hummern, Krabben und schimmernde Austern zu dem anmuthigsten Ganzen; und all jene soliden Vormittagsfreuden, welche die alten Meister mit diesem oder jenem guten Gesellen genossen haben, sind in diesen Bildern, als Zeugnissen ihres guten Geschmackes, für die spätesten Nachkommen verkörpert. Freilich, das laute Leben, welches einst um diese so einladend besetzten Tischchen sich bewegte, ist still geworden; und man hat sonach nicht übel gethan, wenn man seitdem diese Bilder mit dem Namen der „Stillleben" bezeichnet. Aber wenn die Meister auch, gleich dem edlen Mercutio, „stille Leute" geworden sind, so bewahrt doch die Kunstgeschichte ihren Namen, und Adrieanssen, Peter Nason, Wilh. van Aelst, Vigor van Heeda, Th. Apshoven u. a. m. (alle in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts blühend) bleiben ihres eigenthümlichen
1. Ruhmes gewiss. Die Galerieen von Berlin, Dresden, Wien u. s. w. sind reich an Werken ihrer Hand.

§. 338. Um so heiterer und glänzender, in unverwelklicher Frühlingspracht, blühen die Blumenstücke mit ihren zahlreichen kleinen Bewohnern, den munteren Insekten, fort. Hier hält sich das niederländische Naturgefühl am längsten aufrecht; mit diesen Bildern nimmt die dreihundertjährige Kunstblüthe dieses Landes für einige Zeit einen anmuthigen Abschied.

Schon Johann Breughel hatte sich, wie oben erwähnt ist, in der Darstellung von Blumen geübt und daher den Namen des „Blumenbreughel" erhalten; doch fehlt es seinen Bildern der Art noch an genügender Gesammtwirkung. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660). Seine Blumenbilder sind in schlichter ansprechender Weise und in harmonischer Zusammenstimmung der Farben angeordnet; sie bilden insgemein die Umfassung andrer Gegenstände, wie z. B. ein
Paar Bilder der Art, im Berliner Museum, in der Mitte 1.
grau in grau gemalte Reliefdarstellungen von der Hand des Erasmus Quellinus enthalten. Ein verspäteter und mässiger Nachfolger Breughels ist Jan van Kessel (geb. 1626). Ein gewisser van der Spelt kömmt dagegen Seghers sehr nahe. — Joh. David de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in sauberster, zierlichster Vollendung, die mit dem feinsten Geschmack zusammengeordnet sind und das Auge durch den reinsten Wohllaut
schimmernder Farben ergötzen. Die Dresdner Galerie 2.
besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Werke; von grossem
Werthe ist im Berliner Museum ein reiches, kräftig gemal- 3.
tes Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen sauber gemeisselten Steinrahmen (in dessen Mitte ein neues Bild von Begas) umgiebt. Eine eigenthümliche Poesie spricht sich in einem grossen Bilde de Heem's, welches in
der k. k. Galerie zu Wien befindlich ist, aus; es stellt, in 4.
einer Nische, den Kelch des Abendmahles mit der Hostie dar, umgeben von reichen Fruchtgewinden und Blumen; hier erscheinen diese lieblichen Erzeugnisse der Natur als das Opfer, welches der Gottheit dargebracht wird. Sehr verdienstliche Schüler des de Heem sind ausser seinem Sohn Cornelius Abraham Mignon von Frankfurt, Maria van Osterwyck u. a. m. — Später blühten die berühmte Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1705), deren prachtvolle Darstellungen wiederum mit der äussersten Feinheit, wenngleich nicht immer in wünschenswerther

Gesammtharmonie, ausgeführt sind; und Johann van Huysum (1682—1749), dessen Bilder bei ähnlicher Vollendung doch zugleich in einer mehr edlen und freien Weise gehalten sind. Spätere, schnell gemalte Blumenstücke von seiner Hand sind indess kalt, bunt und verworren.
5. Bilder von beiden zu Dresden, Berlin, im Louvre u. a. O. — Ein glücklicher Nachahmer Huysum's war Jan van Os der ältere.

Die Bilder der Genannten sind insgemein mehr in dem Charakter glänzender Decorationen gehalten. Bei Andren tritt ein schlichteres Wesen hervor; sie stellen mehr das stille Leben der Pflanzen auf dem Felde dar, unter deren heimlichem Obdach Käfer und Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr unbemerktes Wesen treiben. Auch in solchen Bildern ist von den Künstlern der Zeit sehr Treffliches und Liebenswürdiges geleistet. Als Beispiel möge hier ein
6. vorzügliches Gemälde der Art von O. M. van Schriek (1613–1673) im Berliner Museum erwähnt werden*).

§. 339. Auch in diesen Nebengattungen kann kein anderes Land irgend einen Vergleich mit der niederländischen Kunst aushalten. Zwar wurden fast überall Thierstücke und Stillleben gemalt, aber entweder von untergeordneten Decorationsmalern oder von Gehülfen einzelner vielbeschäftigten Historienmaler, welche für die Nebendinge in ihren Bildern weder Musse noch Lust übrig behalten mochten. So scheint Morales den Juan Labrador (S. 337) für die Nebendinge, Annibale Caracci seinen Gobbo da' Frutti (S. 373) für Früchte und Blumen gebildet zu haben etc. und solche Maler schufen dann im Gebiete ihrer Specialität auch selbständige Bilder welche nicht eben verwerflich sind. Aber es fehlt die niederländische Liebe zur natürlichen Erscheinung, welcher nichts Einzelnes zu gering war, und so machen diese Bilder selbst im günstigen Falle

*) In Deutschland ist die Pommersfelder Galerie an niederländ. Stillleben und Blumenstücken besonders reich.

doch nur eine decorative Wirkung. Wir haben oben (S. 394, 465) die wenigen Spanier und Italiener genannt, welche in dieser Beziehung einige Auszeichnung verdienen; es wäre nicht schwer, Hunderte von jetzt vergessenen Namen aus allen Ländern hinzuzufügen. Der Luxus der Zeit verlangte bald über jeder Thür eine Landschaft, um jeden Spiegel Blumengewinde und Fruchtkränze, Malereien welche uns jetzt wohl gleichgültig lassen, in welchen aber eine Fülle von Talent zersplittert ist.

Fünftes Buch.

Uebersicht der neuern Malerei.

Erstes Capitel.

Classische Periode.

§. 340. Unter den seit Mitte des vorigen Jahrhunderts sichtbar werdenden Vorzeichen einer neuen Ordnung der Dinge nimmt eine neue Entwicklung in der Malerei nicht die letzte Stelle ein. Gleichzeitig mit dem Beginn der Aufklärungsperiode, mit den sehr beträchtlichen Reformen in vielen Staaten Europa's, mit einem neuen Aufblühen der Literaturen verschiedener Länder, geht auch die Malerei einer gänzlichen Metamorphose entgegen; sie wendet sich mit aller Macht den Formen des classischen Alterthums zu, welches sich später, um die Zeit der Revolution, auch in mehrern andern Beziehungen, von der Staatsform bis zur Kleidertracht als Ideal geltend machte. Mit Entschiedenheit, selbst mit Leidenschaft suchte man an eine ferne Vorzeit anzuknüpfen, welche jenseits des Mittelalters lag, und einen absolut vollkommenen, nicht eklektischen und bedingten Styl zu verheissen schien. Nur so hoffte man, aus dem Meere von Manieren sich zu retten, welche als caput mortuum der grossen Schulen früherer Zeit übrig geblieben waren.

Bevor jedoch diese neue Richtung sich entfalten konnte, musste das Alterthum gleichsam neu entdeckt und der wahr-

haft ewige Gehalt seiner Schöpfungen, sowie der Gang der Kunst in denselben ungleich klarer dargelegt werden, als bis jetzt geschehen war. Diess geschah durch Johann Winckelmann (1717—68). Ohne ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das Wesen der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen; er nahm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erhabenheit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher umhüllt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium der Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reinigen und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine archäologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweiterungen und Berichtigungen bedürftig sind, so werden doch seine von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die unsern Augen das innerste Heiligthum der Schönheit erschlossen haben, noch bis in die fernsten Jahrhunderte hinübertönen.

Winckelmann lebte in freundschaftlicher Beziehung zu den vorzüglichsten deutschen Künstlern seiner Zeit, und das Wechselverhältniss zwischen ihnen leitete die Begründung eines reineren Styles in der Malerei ein, wenn es freilich auch erst einer zweiten Generation vorbehalten blieb, die Lehren des hohen Meisters für die lebendige Ausübung der Kunst zu verwirklichen. Gleichzeitig mit jenen erwachte auch ein, zum Theil mehr unabhängiges naturalistisches Streben, eine freiere Beobachtung der Formen des Lebens, die nicht minder von günstiger Einwirkung auf die Entwikkelung der Kunst war; ausserdem machte sich bei dieser ersten Generation noch ein freierer Eklekticismus geltend, welcher ausser der Antike auch einzelne grosse Meister der neuern Zeit als Vorbilder anerkannte. — Winckelmann's höhere Bildung, ehe er nach Italien ging, gehört Dresden an, welcher Ort damals den Vorrang in den künstlerischen Angelegenheiten Deutschlands behauptete und zu dem auch die bedeutendsten seiner Zeitgenossen (wie der

schon genannte Dietrich) verschiedentlich in näherer Beziehung standen. Unter diesen sind vornehmlich noch die folgenden anzuführen*).

Adam Fr. Oeser (1717—1799), ein Künstler, der zwar nicht durch tiefe Energie und innerlich bedeutsame Darstellung ausgezeichnet ist, der aber, als ein abgesagter Feind des manierirten Geschmackes seiner Zeit, für eine edlere Behandlung der Kunst mannigfach durch Lehre und Beispiel gewirkt hat. Leipzig, wo er sich die grössere Zeit seines Lebens hindurch aufhielt, besitzt verschiedene Werke
1. seiner Hand, unter denen besonders die Gemälde in der Nikolaikirche anzuführen sind.

Anton Raphael Mengs (1728—79)**), Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers unterscheidet sich auffallend von der seiner Zeitgenossen; unter der Zucht eines tyrannisch strengen Vaters ward er von dem manierirten Wesen älterer Meister seiner Zeit fern gehalten, und in Rom, wohin er frühzeitig geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der grossen Maler des XVI. Jahrhunderts, besonders Raphael's, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium schöner Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und wenn seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des Genies fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt lassen, so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und einflussreicher Punkt in der Entwicklung der neusten Kunst sehr anzuerkennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites Feld rastloser Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien eröffnet war. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schönheit der Antike, des Raphael, Titian und Coreggio in Eins zu verschmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbarkeit

*) O. F. Gruppe: „Ueber die Entwicklung der neuern deutschen Kunst", in Büchner's deutschem Taschenbuch auf 1837, S. 63 ff.

**) Bianconi: *Elogio storico del Cav. A. R. Mengs.* — Cav. d'Azara: *Opere di Mengs* (Einleitung) u. a. m.

hier nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht, und der schon an sich mehr das Schulmässige seines Strebens als geistreiche Originalität bekundet. In Deutschland findet sich in den Galerieen von Berlin, Wien, Dresden, Bedeu- 2.
tendes von seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein 3.
grosses Altarblatt der Himmelfahrt Mariä in der katholischen Kirche anzuführen. Rom besitzt von ihm mehrere gerühmte, al Fresco ausgeführte Deckengemälde: in der Kirche S. Eu- 4.
sebio, in der Villa Albani (den Parnass darstellend) und in 5.
einem Zimmer der vaticanischen Bibliothek (Camera de' 6.
Papiri); ebenso Spanien, wo sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. — Mengs hat zugleich verschiedene theoretische Schriften über die Kunst verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten der neuern Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten übereinstimmen, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst wesentlich beitragen. — Bekannt ist seine (nicht unedle und von den Künstlerfeindschaften des XVII. Jahrhunderts sehr verschiedene) Rivalität mit Pompeo Batoni (1708—1787) in Rom*), welcher ihm gegenüber die bisherige italienische Kunst zu vertreten schien, in Wahrheit aber selbst schon von der neuen Richtung auf Strenge des Styles ergriffen war. Dies zeigt sich namentlich in dem „Sturz des Zauberers Simon" 7.
in S. M. degli Angeli zu Rom, einem Bilde von sehr gediegener Ausführung und grosser Kraft des allerdings äusserlich aufgefassten Momentes. — Auch in Spanien wirkte Mengs, als oberster Leiter der Kunstanstalten wie als ausübender Kunstler, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Korrektheit ein, wenn es ihm gleich nicht gelingen konnte, der spanischen Kunst einen neuen Lebensodem mitzutheilen. Sein Schüler Francisco Bayeu y Subias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahrhunderts zugezählt.

Neben Mengs ist zunächst Angelika Kauffmann

*) *Cav. O. Boni: Elogio del Cav. Pompeo Batoni. Roma* 1787.

(1742—1808) zu nennen, deren Werke sich durch eine eigne Heiterkeit und Gefälligkeit in Form, Farbe und Behandlung auszeichnen, oft aber auch von einer sehr schwächlichen
8. Sentimentalität durchdrungen sind. (Eine grosse Anzahl in
9. Burleighhouse; Mehreres in S. M. maggiore in Bergamo.)

Anton Graff aus der Schweiz (1736—1813) ist als ein vorzüglicher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit grosser Schönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzufassen wusste. Besonders sind seine männlichen Bildnisse sehr ausgezeichnet.

Das oben angeführte naturalistische Element in der Kunst dieser Zeit tritt besonders entschieden in der Landschaft hervor. Die conventionelle Behandlungsweise wird mehr und mehr verlassen und im Gegensatz gegen dieselbe ein getreues, wenn auch nicht selten prosaisches Anschliessen an die speciellen Erscheinungen der Natur erstrebt. Unter denjenigen Künstlern, welche sich die deutsche Natur zu ihrem Vorbilde wählten, ist besonders Joh. Fr. Pascha Weitsch (1723—1803) zu nennen, dessen Eichwälder sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. Unter den Darstellern italienischer Natur steht Jac. Philipp Hackert (1737—1807) voran. Die ausgedehnte Wirksamkeit dieses Künstlers war vom entschiedensten Einfluss auf die Ausbildung der landschaftlichen Kunst; seine Gemälde und Sepiazeichnungen (deren Fernen insgemein von grosser Trefflichkeit sind) finden sich über alle Sammlungen verbreitet*). — Unter andern Landschaftern der Zeit mögen hier noch der treffliche Salomon Gessner aus Zürich und Ferdinand Kobell angeführt werden.

Das Fach des Genre repräsentirt, in eigenthümlicher Trefflichkeit, Daniel Nic. Chodowiecky (1726—1801). Als Maler wenig gekannt, verdankt dieser Künstler die Ausbreitung seines Ruhmes vornehmlich den kleinen Radi-

*) Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizze. Tübingen, 1811. (In Goethe's Werken, Bd. 37.)

rungen, womit er die literarischen Erzeugnisse seiner Zeit in einer unübersehlichen Anzahl geschmückt hat. Die liebenswürdigste Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darstellung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehendes Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare zu betrachten.

§. 341. Eine zweite, etwas spätere Reihe deutscher Maler nahm die von Winckelmanns prophetischem Geiste gegebenen Anregungen strenger und energischer auf; man suchte sich mit Ernst das innerste Wesen der Antike anzueignen; man behandelte classische Gegenstände in classischem Sinne. Zwar waren diesen Künstlern lange nicht die Mittel zu einer gleichen Ausbreitung geboten wie dem gleichzeitig emporgekommenen französischen Classicismus der Schule Davids; die Werke die sie lieferten, sind leichter zu messen und zu zählen; aber dafür blieben sie auch vor den einseitigen Ausartungen des David'schen Styles geschützt und vermochten es, wenn auch ohne den glänzenden Preis ihrer Nebenbuhler, eine ungleich reinere und tiefer eingreifende Umgestaltung hervor zu bringen. Der Geist Winckelmann's, der auf seine nächsten Zeitgenossen nur in allgemeineren Beziehungen eingewirkt hatte, war in ihnen zur schöpferischen Kraft verkörpert worden; er führte ihre Hand zur Darstellung einer reinen, lebenvollen Schönheit.

An der Spitze disser jüngeren Nachfolger Winckelmann's steht Asmus Jacob Carstens (1754–1798)*). Widerwärtige Umstände hatten die künstlerische Ausbildung seines Talentes lange verkümmert, und vornehmlich erst die letzten Jahre seines kurzen Lebens, da er sich in Rom aufhielt und ein genaueres Studium der Antike sowie der Werke Raphael's und Michelangelo's zu unternehmen im Stande war, sahen die trefflichen Blätter entstehen, welche sich seitdem einer so grossen Werthschätzung erfreuen. Es

*) Fernow: das Leben Carstens.

sind zumeist nur Aquarellmalereien oder Zeichnungen; zur Ausführung grösserer Arbeiten begünstigten ihn weder äussere Verhältnisse, noch hatte er sich, wie es scheint, in Folge seiner nicht zureichenden technischen Ausbildung das nöthige Geschick dazu erworben. Wohl aber spricht sich in diesen, der Dimension nach so wenig bedeutenden Werken eine edle classische Einfalt, eine hohe Ruhe der Seele, ein ernster Sinn für die Schönheit menschlicher Formen, so wie ein reges, individuelles Leben aus. Sie sind frei von allem Haschen nach Effekt, von aller theatralischen Manier, aller Prätention des Vortrages; ein reines, gemässigtes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit der Existenz ist durchweg in ihnen ausgesprochen, wenn sie auch der Ausführung nach mehr oder minder etwas Skizzenhaftes, d. h. mehr oder minder den Anschein eines Entwurfes als einer bis in das einzelne Detail empfundenen
1. Ausführung haben. Das Museum von Weimar besitzt die Mehrzahl dieser Arbeiten, Einiges die Akademie zu Berlin;
2. die Reihenfolge seiner trefflichen Zeichnungen zur Geschichte der Argonauten ist durch den Kupferstich bekannt*). — Carstens war ein erklärter Feind des akademischen Lehrunterrichts, der im XVIII. Jahrhundert die Künstler in einer Art pädagogischen Zwanges zu halten bemüht war. Auch in dieser Beziehung hat sein Beispiel auf die nachfolgende Generation für eine selbständig eigenthümliche Entwickelung wesentlich eingewirkt.

Nach Carstens sind zunächst vornehmlich einige jüngere Künstler (aus dem Würtembergischen) anzuführen, auf deren eigenthümliche Ausbildung er von grösstem Einflusse gewesen ist: Eberhard von Wächter (geb. 1762), leider, ähnlich wie Carstens, nicht früh genug zur Erwerbung der technischen Hülfsmittel angeleitet und demnach ebenso mehr

*) *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes en 24 planches, inv, et dess. par* A. J. Carstens *et grav. par* J. Koch *Rome* 1799.

in der Grossartigkeit und innerlichen Bedeutsamkeit der Conception, als in technischer Vollendung, zugleich aber auch durch ein feineres Gefühl für die Verhältnisse des Colorits ausgezeichnet. Sein Hauptwerk: Hiob, der mit 3.
seinen Freunden trauert, ist neuerlich für die Sammlung der Kunstschule in Stuttgart erworben. — Gottlieb Schick (1779—1818). Was den beiden ebengenannten mangelte, technische Meisterschaft und vollendete Ausführung, war diesem Künstler in schönem Maasse zu Theil geworden. Seine Gemälde, wie das Opfer Noah's, Apoll unter den Hirten (letzteres im königl. Schloss zu Stuttgart) 4.
u. a. tragen den Stempel der edelsten Schönheit und innigsten Lauterkeit des Gefühles; ein melodischer Rhythmus, wie er nur den Meistern des XVI. Jahrhunderts eigen war, ist über seine einzelnen Gestalten ebenso, wie über deren Zusammenhang im grösseren Ganzen ausgegossen. Er war zur höchsten Meisterschaft befähigt; aber das Verhängniss rief ihn zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen Laufbahn ab. — Neben ihm ist insbesondere noch Ferdinand Hartmann zu erwähnen.

Joseph Koch aus Tyrol (geb. 1770) gehört ebenfalls zu Carsten's vorzüglichsten Nachfolgern. Tüchtig und kräftig, im Technischen wohl erfahren und voll ernsten Geistes hat dieser Künstler mehrfach bedeutend eingewirkt. Seine Compositionen nach Dante zeugen von einer eigenthümlich grossartigen Phantasie. Seine landschaftlichen Darstellungen haben diesen Zweig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfasst und aufs Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene des XVII. Jahrhunderts) begründet, in der ein edles plastisches Element vorherrscht, wennschon die Färbung nicht immer ansprechend erscheint. — Franz Catel (geb. 1778) hat hiemit das mehr belebende Element der Farbenwirkung in Licht und Luft verbunden.

Neben Carstens sind endlich noch einige andere Künstler anzuführen. Von grosser Einwirkung war neben ihm besonders Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein d. j.

(Neffe des oben S. 437 genannten Künstlers, 1751—1829),
theils durch seine verschiedenen Werke nach antiken Vasen-
gemälden, theils durch eigene treffliche Arbeiten, welche
Gegenstände der classischen Mythe behandelten. Die grösste
5. Anzahl derselben befindet sich im grossherzogl. Schlosse zu
Oldenburg. Ebendort ist die reiche Folge seiner sinnvol-
len idyllischen Darstellungen, die zu den vorzüglichsten
Werken seiner Hand gehören, vorhanden. Früher hatte
Tischbein, und nicht ohne Glück, Scenen der Geschichte
des Mittelalters dargestellt, unter denen besonders sein
Bild des Conradin, dem das Todesurtheil angekündigt wird
6. (gegenwärtig im fürstl. Schlosse zu Pyrmont) grosse Auf-
merksamkeit erwarb. Auch in der Darstellung von Thieren
war er höchst ausgezeichnet, — überhaupt bei vorherr-
schender Neigung zum classischen Alterthum, der unmittel-
baren Auffassung des Lebens mit Neigung zugewandt und
demnach die Vorzüge eines kräftigen Colorits mit seinen
übrigen Leistungen verbindend. — Fr. H. Füger (1751
bis 1818), in Oeser's Schule gebildet, gehört ebenfalls in
die Reihe von Carstens' Mitstrebenden, wenngleich sein
Talent der Bedeutsamkeit der Genannten nicht gleich kömmt,
er auch im Einzelnen eine Hinneigung zum Style der David'-
schen Schule verräth. — Aehnlich Gerhard von Kügel-
chen (1772—1820), indess durch ein lebhaftes, schönes
Colorit ausgezeichnet. — Sodann Friedrich Georg
Weitsch (1758—1828), Sohn des oben Genannten (Seite
568), der jedoch, in historischen Compositionen minder
glücklich, sich der Richtung seines Vaters gemäss mehr
einer unabhängigen, aber höchst kraftvollen Nachbildung
der Erscheinungen des Lebens zuwandte. In Portraitbil-
dern, und ebenso in Landschaften hat er sehr Meisterhaf-
tes und Gediegenes geleistet.

Reinheit und Adel des Styles, energische Auffassung des Lebens waren somit die Ergebnisse, welche die deutschen Maler um den Schluss des XVIII. und den Beginn des XIX. Jahrhunderts für die neue Entwickelung

der Kunst wiederum erworben hatten. Aber die Zeit war mit diesen Resultaten noch nicht zufrieden; eine zweite Revolution des Geschmackes, deren Betrachtung wir dem folgenden Abschnitt vorbehalten, sollte der Kunst noch einen neuen Umschwung geben.

§. 342. Inzwischen hatte auch in Frankreich, gegenüber der grenzenlosesten Entartung, der neu erweckte Sinn für das classische Alterthum seinen Einfluss geltend gemacht. Die allgemeinen Verhältnisse der Zeit wirkten dahin, dass gerade in Frankreich dieser Einfluss mit überwiegender Gewalt hervortrat. Wie über Frankreich jener Gewittersturm der Revolution hinzog, welcher das zerfressene Gebäude der goldnen Zeit Ludwigs XIV. über den Haufen warf, so ging auch hier eine künstlerische Revolution vor sich, welche dem neuen Leben der Kunst einen gereinigten Boden bereitete und die giftigen Dünste zerstreute, die bisher ihrem Emporblühen gewehrt hatten. Freilich muss zugegeben werden, dass diese neuere französische Malerei, die den Bahnen des classischen Alterthums nachging, nicht ohne eine grosse Einseitigkeit hervortrat, dass sie fast mit demselben Terrorismus zu Werke schritt wie jene politische Umwälzung, mit der sie sich überdies in nächsten Rapport setzte; dass ähnliche Bestrebungen von Seiten andrer Nationen, namentlich der deutschen, unstreitig reiner und gemässigter eingeleitet wurden; — aber die Menge und die Bedeutsamkeit ihrer Leistungen gerade bewirkten es, dass das neue Element der Kunst den Sieg über die Vorzeit zu feiern vermochte; und die Einseitigkeiten, wenn schon sie im Einzelnen wiederum zu unerfreulicher Manier führten, sind, wie es scheint, eben nur als die Krankheiten einer überströmenden Kraft zu betrachten.

Der Vorläufer dieser neueren französischen Malerei, den die Franzosen auch als den Reformator ihrer Kunst verehren, ist Joseph-Marie Vien (1715—1809). In seinen Werken macht sich zuerst wiederum das Bestreben

nach einem reineren Style, nach einer gesunden, naturgemässen Auffassung bemerklich.

Von ungleich grösserer Einwirkung aber war Vien's berühmter Schüler Jacques Louis David (1748—1825). David vor Allen bemühte sich, den Geist des classischen Alterthums, die schlichte Kraft, den strengen Adel desselben, wieder in sich aufzunehmen und in seinen Werken zu reproduciren. Das energische, aus dem Innern hervorbrechende Pathos, der grossartige Rhythmus in den Bewegungen seiner Gestalten, die feierlich gemessene Gesammtanordnung seiner Gemälde, sind die vornehmsten Umstände, in denen die siegreichen Erfolge derselben beruhen; ist ihm dabei jene hohe Stille und Reinheit der Seele, welche das Hauptverdienst der griechischen Kunstwerke ausmacht, fremd geblieben, so liegt dies vielleicht in den Verhältnissen der Zeit, in der kriegerischen Stellung, welche er gegen die vorangegangenen Leistungen einnehmen musste. Mehr zu bedauern ist es, dass das leidenschaftliche Pathos seiner Darstellungen nicht selten die Berechnung des Verstandes durchblicken lässt, dass es in Manier übergeht, und dass es seiner Kunst an dem belebenden Elemente eines durchgebildeten Colorits mangelt. — Das erste Bild, welches den Ruhm des Künstlers begründete und Paris zur Bewunderung hinriss, stellt den blinden Belisar dar, welcher bettelnd ein Almosen empfängt. Noch mehr steigerte sich der Enthusiasmus, als sein Schwur der Horatier und sodann seine Darstellung des Brutus nach der Hinrichtung der Söhne
1. erschienen. Diese drei Gemälde befinden sich u. a. im Museum von Paris. Dann brach die Revolution aus und David, einer der eifrigsten Theilnehmer derselben, ward mannigfach mit Leitung der künstlerischen Angelegenheiten dieser Periode, mit den Decorationen der grossen Volksfeste, welche in dieser Zeit gefeiert wurden, beschäftigt. — Unter der Herrschaft Napoleon's diente seine Hand der Verherrlichung des Gewaltigen. Er malte ihn als General der italienischen Armee, wie Napoleon verlangt hatte: „fest

auf einem wildbäumenden Pferde“, Mantel und Haare vom Sturme vorwärts getrieben, mit der erhobenen Rechten über die Spitzen der Alpen hinausdeutend, die zu übersteigen der Feldherr im Begriff ist, — ein Bild von grossartig symbolischem Charakter, zwar ohne Wärme der Färbung, und doch von merkwürdiger Gewalt des Eindruckes. Dies
Bild ward später als Siegesbeute nach Berlin entführt und 2.
befindet sich daselbst im k. Schlosse; mehrere Wiederholungen desselben sind an andren Orten. Ebenfalls im Auftrage Napoleon's malte David das sehr grosse und figurenreiche Gemälde seiner Kaiserkrönung; es ist der Moment, in dem der Kaiser seiner Gemahlin die Krone aufzusetzen im Begriff ist: „Sie haben wohlgethan (sagte Napoleon, als er das Bild erblickte), Sie haben ganz meine Gedanken errathen, Sie haben mich als französischen Ritter dargestellt.“
Später vollendete David sein berühmtes Gemälde des Leo- 3.
nidas in den Thermopylen (im Museum zu Paris), welches ebenfalls den vorzüglichsten unter der grossen Anzahl seiner historischen Malereien angehört. — David starb im Exil zu Brüssel, wo er seit dem Jahre 1816 seinen Wohnsitz genommen hatte.

Eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern bemühte sich, den Styl David's im weitesten Maasse zu verbreiten, und brachte es hierin im Einzelnen zu eigenthümlich grossartigen und bedeutenden Resultaten, wenn freilich auch eine grosse Menge nüchterner und gesuchter Darstellungen in deren Gefolge zu Tage gekommen ist. Ihre Malereien gehören theils der Geschichte oder Fabel des classischen Alterthums, theils den Begebenheiten der Zeitgeschichte an. Die berühmtesten unter David's Schülern sind: Gérard, im Allgemeinen der Richtung des Meisters folgend, aber ruhiger und frei von dessen Uebertreibungen, reiner in der Zeichnung und wahrer im Colorit;
als Hauptwerke seiner Hand sind zu nennen die Schlacht 4.
von Austerlitz und der Einzug Heinrichs IV. in Paris (bis-
her im Louvre); in der Leuchtenberg'schen Galerie zu 5.

München von ihm der Belisar. — Sodann Gros, welcher mit seinem Bilde der Pest von Jaffa mehr auf das Nationelle und Individuelle eingehend, mehr Farbengluth damit verbindend, auf gewisse Weise den Uebergang zu der Richtung der neueren Zeit bezeichnet. — Girodet, Drouais, Hennequin, u. A. m. — Einer derjenigen Zeitgenossen David's, welcher in ähnlicher Richtung und ebenfalls durch eine bedeutende Schule gewirkt hat, ist Regnault. Unter seinen Schülern sind besonders P. Guérin, Hersent und Blondel anzuführen. — Neben diesen möge noch Prudhon genannt werden, der sich selbständiger ausgebildet hat und durch eine eigenthümliche Zartheit des Colorites sowie durch wirkungsreiche Lichteffekte ausgezeichnet ist; sodann einer der jüngern Künstler dieser Schulen: Géricault, der wiederum im Uebergang zu der neuesten französischen
6. Kunst steht. (Schiffbruch der Méduse im Louvre). — Einige Schüler David's, welche zu ganz andern Richtungen und Gegenständen übergingen, behalten wir dem folgenden Abschnitte vor.

Der Einfluss der französischen Kunst auf die der übrigen Länder war seit den ersten Jahren nach der Revolution ausserordentlich gross; besonders war David's Atelier ein Sammelplatz von Künstlern aus allen Gegenden Europa's.

In den Niederlanden hatte schon vorher Andreas Lens (1739—1822) eine ähnliche mässigende und reformirende Richtung verfolgt wie in Frankreich Vien. Trotz der conventionellen Befangenheit, die auch in seinen Werken vorherrscht, zeigt sich doch nicht selten ein zarteres
7. und wahreres Gefühl. (Verkündigung Mariä in S. Michael zu Gent.) Spätere belgische Künstler folgten der Richtung Davids: so Joseph Paelinck von Gent, J. Navez, und (schon mit einem Nachklang der frühern brabantischen Schule) Matth. van Bree, von welchen in Brüssel, Antwerpen u. a. a. O. Einzelnes von grossem Werthe vorhanden ist.

Auch auf Italien hatte die französische Schule einen

grossen Einfluss. Mannigfache Werke entstanden im An-
fange des XIX. Jahrhunderts, welche dasselbe Eingehen
auf die Vorbilder der Antike, dieselbe Scenerie der fran-
zösischen Tragödie (die Hülle, in welcher sich David's
Genius bewegte), erkennen lassen; der Mehrzahl nach aber
nicht viel Bedeutendes. Pietro Benvenuti aus Perugia
ist der vorzüglichste unter diesen Künstlern; seine Judith, 8.
welche dem versammelten Volke der Juden das Haupt des
Holofernes zeigt (im Dome von Arezzo), sein Pyrrhus, der 9.
den Priamus bei der Eroberung Troja's tödtet (im Palast
Corsini zu Florenz), gehören zu den besseren Arbeiten,
welche überhaupt aus der Schule David's hervorgegangen
sind. Auch von A. Appiani sind einzelne Werke von
einfacher Grösse vorhanden, in welchen der theatralische
Pomp der Franzosen vermieden ist. (Fresken im kaiserl. 10.
Palast zu Mailand). Ebenso ist auch Vicenzo Camuccini (lebte zu Rom) als einer der namhaftesten Künstler dieser Richtung zu nennen. — Der Mailänder Bossi erwarb sich durch die mit tiefer Kenntniss und Pietät durchgeführte Reconstruction von Leonardo's Abendmahl ein bleibendes Verdienst.

Von mehrern spanischen Künstlern, welche sich bei David bildeten, haben wir keine nähere Kunde.

Auch England hatte an der classischen Bewegung in gewissem Sinne einen sehr bedeutenden Theil genommen. Englische Künstler und Kunstforscher erwarben sich seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts das grosse Verdienst, durch sorgfältige Erforschung der Denkmale des griechischen Alterthums und durch Herausgabe von Rissen und Zeichnungen derselben die Läuterung des Geschmackes zu befördern und den Bestrebungen auswärtiger Archäologen ein willkommnes Material in die Hände zu geben. Namentlich sind diese Bemühungen durch die Studien von J. Stuart und N. Revett in Griechenland, deren „Alterthümer von Athen" seit dem Jahre 1762 erschienen, begründet worden. Doch hat, merkwürdiger Weise, diese archäologische Thätig-

keit auf die Entwickelung ihrer eignen Kunst, wenigstens auf die der Malerei, keinen wesentlichen Einfluss ausgeübt. Nur John Flaxmann (1755—1826), eigentlich ein Bildhauer, ist hier in Bezug auf ein lebendiges Eingehen in den Geist des classischen Alterthums mit rühmlicher Anerkennung zu erwähnen. Seine im Geschmack antiker Vasenmalereien gehaltenen Umrisszeichnungen zum Homer, Hesiod, Aeschylus und Dante zeugen mehr oder minder von einer Reinheit des Styles, einer eben so schlichten wie grossartigen Auffassung, einer ernsten und zugleich naiven Anmuth, welche der Kunst der neueren Zeit lange fremd geblieben waren. Aber auch sie haben, wie es scheint, bei den Engländern kaum weitere Nachfolge gefunden, während man ihnen diesseit des Kanales, und vornehmlich in Deutschland, wo sie mannigfach verbreitet sind, gewiss einen sehr bedeutenden Antheil an dem neuen Aufschwunge der Kunst zuerkennen muss. — Ebenso ist auch die französische Schule David's ohne Einwirkung auf die Malerei in England geblieben. Die feindlich abgesonderte Stellung, welche England zu jener Zeit gegen Frankreich einnahm, dürfte wenigstens zum Theil zur Erklärung dieser Erscheinung dienen können.

Zweites Capitel.

Uebersicht der neuern Kunstentwickelungen seit dem Auftreten der romantischen Schule.

§. 343. Während der Glanzzeit des David'schen Classicismus begann eine tiefe und gründliche Reaction gegen denselben in Deutschland, nachdem schon längere Zeit eine Bewegung auf dem Gebiete der Literatur derselben vorgearbeitet hatte.

Das Mittelalter, so lange missgeachtet und verkannt, war auf's Neue in seiner romantischen Pracht und tiefsinnigen Schönheit emporgetaucht. Die Dichtungen des XIII. Jahrhunderts wurden aus Staub und Moder hervorgezogen, gelesen, neu gedruckt und bewundert; eine neue romantische Dichterschule, die trefflichsten Talente in sich zählend, war mit Erfolg aufgetreten; die gothische Baukunst, eigenthümliche Schönheiten mit Consequenz in sich entfaltend, hatte die absolute Vollkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht; die Malereien der Meister der früheren Vorzeit wurden mit Liebe und Sorgfalt gesammelt und wiederholter Betrachtung freigestellt. Man erkannte, dass in alledem ein Element geistiger Reinheit und Unschuld, eine Tiefe des Gemüthslebens, eine Frömmigkeit des Gefühles enthalten war, welche man bis dahin nicht gekannt, in der neueren Kunst nicht ausgesprochen gefunden hatte. Aeussere Umstände kamen hinzu, dieser Richtung auf die inneren Elemente der Kunst noch einen grösseren Nachdruck zu geben; es war die Zeit der Knechtschaft unter französischen Waffen, in der man im Gebiete des Geistes diejenige Freiheit zu suchen genöthigt ward, deren man nach aussen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der Vorzeit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe derselben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm.

So konnte es nicht fehlen, dass auch die schaffende Kunst selbst wiederum auf die Vorbilder des Mittelalters einzugehen bemüht war, dass sie die gemüthlichen Beziehungen desselben für die eigne Ausübung zu gewinnen strebte und, mit theilweiser Verläugnung andrer Vorzüge, mehr auf Darstellung des Seelenlebens ausging. Vornehmlich war es ein Kreis jüngerer Künstler, der, nachdem schon mehrere derselben in Wien in gemeinschaftlichen Interessen gearbeitet hatten, sich in Rom zusammenfand und dort in treuer Verbrüderung wirksam war: Overbeck, Cornelius, Ph. Veit, W. Schadow, J. Schnorr, Pforr

(zu früh für sein bedeutendes Talent durch den Tod entrissen), die Brüder Olivier, in ähnlichem Sinne, wie jene für Historienmalerei, für das Fach der Landschaft wirkend, ebenso C. Fohr (leider auch sehr jung verstorben), und viele andere. Das mehr oder minder ausgezeichnete Talent dieser Künstler erregte, ebenso wie ihre eigenthümliche Richtung, bedeutendere Aufmerksamkeit und bald wurden ihnen einige grossartige Arbeiten zur schönsten Entwickelung ihrer Kräfte zu Theil. Der preuss. Generalconsul Bartholdi liess durch die vier ersten der genannten Künstler Freskobilder aus der Geschichte des Joseph in seiner, bei
1. Trinità de' monti zu Rom gelegenen Wohnung ausführen;
2. andre Fresken wurden in der Villa des Marchese Massimi nach den Dichtungen des Dante, Ariost und Tasso von Koch, Veit, Overbeck, Schnorr und Führich ge-
3. malt; einige dieser Künstler erhielten in einem neuen Theil des vaticanischen Museums Arbeit.

Auch im Norden, diesseit der Alpen, fehlte es nicht an verwandten Bestrebungen, unter denen namentlich Kolbe's romantisch mittelalterliche Scenen und Friedrich's gedankenvolle landschaftliche Compositionen anzuführen sein dürften.

Die vorzüglichsten der genannten Künstler liessen es sich zwar mit Entschiedenheit angelegen sein, über dem Studium älterer Meister zugleich die Vollendung der äusseren Form nicht zu vernachlässigen; doch waren sie nicht überall im Stande, allen äusseren Bedingnissen einer freien Kunst zu genügen; und was bei ihnen mehr oder minder als einseitige Auffassungsweise hervortrat, musste natürlich (wie es zu allen Zeiten der Fall gewesen ist) bei der grossen Schaar ihrer Nachtreter mancherlei verwunderliche Erscheinungen zu Tage fördern. Es konnte somit nicht fehlen, dass ihnen, trotz vielfachen enthusiastischen Beifalls, auch eine ziemlich entschiedene Opposition, namentlich von Seiten der älteren Meister und Kunstfreunde, entgegentrat; um nur Ein Beispiel derselben anzuführen,

mag hier auf die bekannten missbilligenden Aeusserungen Goethe's hingedeutet werden. Die Resultate jener bedeutsamen vorangegangenen Bestrebungen schienen wiederum verloren, die Kunst wiederum in eine willkührliche Manier ausgeartet. Aber der Erfolg hat gelehrt, dass diese Aufnahme mittelalterlicher Kunstweise nur eine vorübergehende Krisis war, nur ein einzelnes Entwickelungsmoment, welches in der That wesentliche Fördernisse hervorgebracht hat. Innerlich gekräftigt, die geheimeren Tiefen des Geistes erschlossen, vermochte man mit erneuter Begeisterung das Wesen vollendeter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung desselben mit erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen. Günstige äussere Umstände kamen hinzu, die selbständige Entwickelung der genannten Künstler in erfreulichster Weise zu fördern.

Overbeck ist in Rom geblieben und hat, fast der einzige, mit Entschiedenheit an dem damals erwählten Princip festgehalten. Aber er hat mit der alterthümlich schlichten Darstellungsweise, mit dem Ausdrucke tiefster Frömmigkeit, eine solche Anmuth und Holdseligkeit in der Bildung der Gestalten zu entwickeln gewusst, dass der Mehrzahl seiner Werke die innigste Anerkennung nicht gefehlt hat. — Aehnlich, obgleich freier von der alterthümlichen Richtung, steht Philipp Veit da, zu Frankfurt a. M. thätig.

Peter von Cornelius wurde durch den König Ludwig von Baiern zur Ausführung der ausgedehntesten Arbeiten berufen. Die grossartig gedankenvollen Darstellungen welche er in München — zum Theil eigenhändig — ausgeführt hat, sind bekannt; die Fresken mythologischen 4.
Inhalts in der Glyptothek, diejenigen religiösen Inhalts in 5.
der Ludwigskirche, die kunstgeschichtlichen in der Pina- 6.
kothek etc. Zu neuen umfassenden Arbeiten für das campo 7.
santo des Domes von Berlin ist er dorthin durch den König von Preussen berufen worden. — Neben Cornelius sind eine grosse Anzahl anderer Künstler in München thätig

gewesen und noch thätig: Julius Schnorr (grosse epische
8. und historische Bildercyclen im Königsbau und in der
9. neuen Residenz), Heinrich Hess (kirchliche Darstellun-
10. gen in der Allerheiligenkapelle, der Basilika u. s. w., zum Theil von den Schülern des Meisters), die Olivier, Zimmermann, Schraudolph, Hermann (gegenwärtig in Berlin), Neher (gegenwärtig in Stuttgart) u. A. m. Die künstlerischen Unternehmungen des Königs von Baiern, von einer Ausbreitung, welche das Erstaunen und die Bewunderung der Zeitgenossen erregt, sind die Ursache, dass sich um die bedeutendsten dieser Meister eine überaus zahlreiche Schule jüngerer Künstler versammelte. Strenge des Styles, kraftvolle Ausbildung der Form, dramatische Entwickelung der Handlung dürften, — wie es durch die Eigenthümlichkeiten der Meister, durch die besonderen Aufgaben und durch die Technik der Frescomalerei begründet ist, — als die hervorstechendsten Züge dieser Schule zu bezeichnen sein.

Eine eigenthümliche Richtung, vielleicht ein neues Stadium der Münchner Schule bezeichnet Wilhelm Kaulbach (gegenwärtig ebenfalls in Berlin thätig), in dessen Werken eben so grossartiger Styl, wie tiefe Charakteristik und lauterstes Ebenmaass sichtbar werden. — Die Fächer der Genremalerei und der Landschaft haben sich in München nicht ohne Einfluss der Historienmalerei ausgebildet; namentlich geben Rottmann's landschaftliche Darstellun-
11. gen (in den Arkaden des Hofgartens zu München u. s. w.), höchst meisterliche Beispiele einer grossartig stylistischen Auffassung und Behandlung. Peter Hess ist, unter den Münchner Genremalern, als einer der charaktervollsten Künstler dieser Gattung zu bezeichnen.

Wilhelm Schadow, auf das zartere Element der Farbe und den Ausdruck innerlichen Gefühles gerichtet, hat als Direktor der Akademie von Düsseldorf eine Schule um sich versammelt, in welcher wiederum neue Entwickelungsmomente hervorgetreten sind. Es hat sich

hier, — vielleicht nicht ohne Einfluss des nahe gelegenen Hollands, — ein eigenthümlicher Naturalismus hervorgebildet, eine feine Beobachtungsgabe der Erscheinungen des Lebens, zugleich eine Freiheit individueller Auffassungsweise, welche bereits die verschiedensten Meisterwerke haben entstehen lassen. Lessing's Werke vornehmlich in ihrer tief ergreifenden leidenschaftvollen Stimmung, Hildebrandt's Darstellungen des Lebens in seiner liebenswürdigsten Aeusserungsweise, der feierliche Ernst und die Milde in Bendemann's Gestalten, Hübner's anmuthvoll durchgebildeter Styl, Sohn's Schmelz in der Carnation, die tiefe Gemüthlichkeit und innige Durchführung der religiösen Compositionen von Deger sind zu bekannt, als dass es hier mehr als der flüchtigsten Andeutung bedürfte. Neben ihnen ringen andre, in eifrigstem Streben, der Meisterschaft entgegen. Scenen des romantischen Mittelalters sind es vornehmlich, die der Historienmalerei den Stoff der Darstellung geboten haben. Aber auch das Genre erfreut sich in Düsseldorf der vielseitigsten Behandlung, und namentlich hat es in einigen Werken von A. Schrödter eine Tiefe des Humors entwickelt, wie vielleicht früher nie. Mehr noch wird das Fach der Landschaft im bedeutendsten Maasse cultivirt; auch hier hat Lessing's Darstellungsweise, welche der leblosen Natur eine wunderbar eindringliche Sprache verleiht, die Richtung angegeben, mit der sich zugleich die entschiedenste lokale Wahrheit verbindet. Schirmer, Achenbach und viele Andere haben neben ihm eine selbständige Vortrefflichkeit entwickelt. Ebenso fehlt es nicht an Stillleben verschiedener Art, unter denen Preyer's reizvolle Bildchen den Vergleich mit den besten Holländern aushalten.

In Berlin hat sich nicht eine Schule von vorherrschender Eigenthümlichkeit herausgebildet; doch sind auch hier verschiedene Meister als die Mittelpunkte sehr beachtenswerther Leistungen aufgetreten: Wilhelm Wach (gestorben 1845), dessen Bildung ebenfalls in die Zeit jenes neue-

ren Aufschwunges gehörte und der sich in einer eigenthüm-
12. lichen, decorativ-stylistischen Weise (wie z. B. seine Musen am Plafond des Schauspielhauses zu Berlin gehalten sind) mit glücklichstem Erfolge zu bewegen wusste. — Carl Begas, von eigenthümlicher Zartheit der Carnation und tief poetischem Sinne, womit sich jedoch zuweilen ebenfalls das Element grossartiger Stylistik verbindet; beide, besonders Wach, durch die Bildung trefflicher Schüler, wie Daege, Steinbrück, Siebert (früh vorstorben), u. a. m., die wiederum in freier Eigenthümlichkeit dastehen, ausgezeichnet. — Magnus, der Meister des Portraitfaches. U. s. w. — Verschiedene Landschafts- und Seemaler, wie Schirmer, Bönisch, Krause u. a.; Genremaler, wie E. Meyerheim, der die gemüthlichen Beziehungen des Lebens in liebenswürdigster Vollendung darzustellen weiss, u. s. w. — Sucht man etwas Gemeinsames bei den Berliner Künstlern, so möchte es wohl bei der Mehrzahl derselben in jenem, dem Decorativen sich annähernden Elemente der Stylistik zu finden sein. Vielleicht, dass hierauf die Nähe Schinkel's nicht ohne namhafte Einwirkung geblieben ist, eines Meisters, der, von der Architektur ausgehend, und für geschmackvolle Formenbildung in allen untergeordneten Zweigen der Kunst thätig, zugleich selbstschaffend in die bildende Kunst einzugreifen ermächtigt war. Seine geistreichen Landschaften, vornehmlich aber die ebenso anmuthvollen wie tiefsinnigen historischen Compositionen,
13. welche er zur Ausschmückung der Vorhalle des Berliner Museums entworfen hat und die zu den edelsten Erzeugnissen der neueren Kunst gehören, tragen durchweg den Stempel dieser grossartig decorativen Darstellungsweise.

Auch an anderen Orten Deutschland's sind mannigfach vorzügliche Künstler thätig. — Wenn wir nicht irren, so bereiten sich in der deutschen Kunst neue Entwickelungen vor, welche von dem Allgemeinen sowohl der classischen als der romantischen Richtung zur Darstellung des volksthümlich Individuellen hinüberführen möchten.

§. 344. Auch in Frankreich bildeten sich im Gegensatz gegen den schroffen Classicismus neue Richtungen, welche indess ihren Ausgangspunkt von der David'schen Schule nicht verläugneten. Zunächst sind hier einige Schüler David's anzuführen, welche abweichend von dem allgegemeinen Streben der Schule sich in eigenthümlicher und neue Richtungen bezeichnender Weise ausgebildet haben. Zu diesen gehören vornehmlich:

J. A. D. Ingres, der den grossen Meistern Italiens nachzugehen bemüht war und gegenwärtig als Repräsentant des edleren malerischen Styles, im Gegensatz sowohl gegen die übrigen Nachfolger der David'schen Richtung als gegen den neueren Naturalismus, betrachtet wird.

Fl. Fr. Richard, einer der ersten Stifter des in neuerer Zeit so beliebten „Genre romantique". Granet, mehr nach der Weise des holländischen Genrefaches hinstrebend. (Bedeutsame Architekturen mit entsprechender Staffage, interessant durch eigenthümliche Wirkungen des Helldunkels.) — In ähnlicher Richtung mehrere Andere.

Einer der jüngsten, aber unstreitig der grösste Schüler David's war Leopold Robert. Die Reinheit des Styles, die lautere Harmonie in Form und Farbe, die hohe Anmuth und Stille des Geistes, welche überall in seinen Gemälden — meist italienischen Volksscenen — hervorleuchten, geben ihm Vorzüge, deren in neuster Zeit nur wenige Künstler theilhaftig geworden sind. Es sind, der künstlerischen Terminologie nach, nur Genrebilder, aber die Tiefe und der Ernst der Auffassung erheben diese Genrebilder durchaus über die Sphäre verwandter Leistungen und stellen sie in eine gleiche Classe mit den edelsten Werken der Historienmalerei. Seine Darstellungsweise ist vielfach, von Franzosen und Deutschen, nachgeahmt, aber seine eigenthümliche Grösse und Hoheit bis jetzt noch ohne Nachfolger. — Schnetz ist einer der bedeutendsten hieher bezüglichen Künstler und wenigstens durch frappantes Leben und pittoreske Behandlung ausgezeichnet. Doch bewegt sich

Schnetz auch in andren, mehr dem romantischen Genre angehörigen Gegenständen.

Neue Bestrebungen andrer Art wurden durch Horace Vernet (geboren 1789) in die französische Kunst eingeführt. Er war in der Schule seines Vaters, des als Pferdemaler berühmten Carle Vernet gebildet und hatte somit, wie es scheint, gleich von vorn herein eine dem idealistischen Streben der David'schen Schule entgegengesetzte Richtung empfangen. In verschiedenen grossen Gemälden, welche die Siege des Kaisers zu verherrlichen hatten, erhielt er zwar ähnliche Gegenstände zur Ausführung, wie auch in dieser Schule behandelt waren; sein grossartiges Talent entwickelte sich aber zunächst in andren eines mehr beschränkten Inhalts. Dies sind vornehmlich gewisse, wiederum dem Genre angehörige Darstellungen, in denen einzelne kleine Vorfälle der kaiserlichen Feldzüge behandelt wurden. Doch entwickelt sich hier, in geistreicher Andeutung, eine eigenthümliche Fülle der Poesie, welche den grössten Enthusiasmus zu erwecken wusste; der Ruhm des französischen Heeres, der Todesmuth der Garde, die stumme Klage des Unterganges sind in diesen Bildern, wie in den Liedern der Zeitgenossen, für die Nachwelt niedergelegt. Sie sind in unzähligen Nachbildungen bekannt und haben unzählige Darstellungen ähnlichen Inhalts hervorgerufen. Nachmals hat Vernet mannigfache Darstellungen andrer Art geliefert, in denen überall jenes genremässige (naturalistische) Element, aber in eigenthümlich grossartiger Weise, nachklingt; ich erinnre an seinen Mazeppa, Judith und Holofernes, Elieser und Rebecca u. a. m. — Zu seiner eigenthümlichsten Entwicklung ist Vernet jedoch erst durch die grossen zeitgeschichtlichen Aufgaben gelangt, die ihm durch König Ludwig Philipp
1. für das historische Museum zu Versailles zu Theil wurden. Hier hat er mit dem reinen Naturalismus die seltenste Höhe des malerischen Styles zu verbinden, eine eigentliche Geschichtsmalerei in's Leben zu rufen gewusst, wie solche

die Kunstgeschichte bisher noch nicht kannte. — Unter den Nachfolgern Vernet's ist besonders Steuben als ein Künstler, der sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut, anzuführen.

Im vollkommensten, entschiedensten Gegensatz gegen die ältere, classische Schule trat Eugène Delacroix auf; seine Werke, und vornehmlich die früheren, zeigen eine direkte Verachtung des hergebrachten Styles und gefallen sich in kühnen, wilden Farbencontrasten, die auch in der Disharmonie oft das sehr grosse Talent verrathen.

Wiederum in anderer Weise zeigen die Werke von Ary Scheffer einen eigenthümlichen und die neuere Richtung der französischen Kunst aussprechenden Charakter. A. Scheffer, aus Holland gebürtig, hat das Element der holländischen Kunst und namentlich eine gewisse Nachahmung Rembrandt's, mit grösserer Einwirkung in die französische Malerei eingeführt. Doch ist er hiebei nicht stehen geblieben, vielmehr hat er sich, wohl nicht ganz ohne Einwirkung der deutschromantischen Schule, eine gewisse Mässigung und Einfalt des Styles anzueignen gewusst.

Das sogenannte romantische Genre wird heutigen Tages meist überall mit besonderer Vorliebe cultivirt. Doch ist einer der jüngeren französischen Meister bereits über dessen Bedingnisse hinausgegangen und hat in Gegenständen, die vielmehr der wirklichen Geschichte des Mittelalters und der Renaissancezeit angehören und dieselbe in ebenso tiefer Poesie erfassen, wie mit vollendeter Lebenswärme darstellen, die bedeutendsten Erfolge erlangt. Dies ist Paul Delaroche (geb. 1797). Ganz eigenthümlich
ragt unter seinen Werken das grosse Wandgemälde in dem 2.
für die Preisvertheilungen bestimmten Saale der Ecole des beaux arts zu Paris hervor.

Ueberhaupt zählt die gegenwärtige Malerei in Frankreich eine grosse Anzahl bedeutender Leistungen, die jedoch, bei dem Gewirre der verschiedenartigsten Richtungen,

bei der Befangenheit in den mannigfaltigen persönlichen Interessen, nicht füglich in eine bequem fassliche Uebersicht zu ordnen sind. Hier möge es genügen, als zu den bedeutendsten gehörig, noch Montvoisin, den verstorbenen Sigalon, Flandrin, C. Roqueplan und E. Devéria angeführt zu haben, vornehmlich aber Couder und Léon Cogniet, die beide wiederum in geschichtlichen Darstellungen sehr ausgezeichnet sind.

Auch an trefflichen und geistreichen Genremalern, wie Decamps, Lessore u. a., fehlt es nicht. — Vor allen aber hat sich die landschaftliche Kunst in neuster Zeit in Frankreich zu einer bedeutenden Blüthe entfaltet. Nach dem Vorgange einer gewissen idealistischen Richtung, welche dem Streben der David'schen Schule zur Seite steht, in conventioneller Behandlung aber noch mehr oder minder an die ältere Schule erinnert, — als Vertreter derselben, mag Bertin genannt werden, — hat sich auch hier ein lebenvoller energischer Naturalismus, im Einzelnen eine Fülle der Poesie entwickelt, die des grössten Lobes würdig sind. Unter vielen andern nennen wir nur Coignet, Giroux, Watelet und unter den Marinemalern Gudin, und Lepoittevin.

§. 345. Gleichzeitig mit dem Sturze des Classicismus in Frankreich erfolgte auch in der belgischen Kunst eine Reaction, welche auf dem Studium der ältern Meister des Landes, namentlich Rubens, und zugleich auf selbständigem Naturalismus beruhend zahlreiche Werke von Bedeutung hervorgebracht hat. Unter der grossen Menge von Historienmalern, welche der belgische Kunstsinn in Thätigkeit erhält, haben Wappers und de Keyzer in Antwerpen, Gallait und de Biefve in Brüssel durch ihre meisterhaften Leistungen europäischen Ruhm erlangt. Auch Landschaft- und Genremalerei sind in sehr bedeutender Aufnahme; als Thiermaler ist Verboeckhoven in Brüssel rühmlichst hervorzuheben.

Auch die holländischen Künstler haben es in der neuern Zeit auf der Bahn ihrer Vorfahren des XVII. Jahrhunderts zu bedeutenden Resultaten gebracht. Es ist dieselbe geistreich naturalistische Auffassung, dieselbe treue und lebenvolle Gediegenheit, welche der Mehrzahl ihrer Leistungen das Gepräge einer grossen Vollendung geben. Vornehmlich gilt dies von ihren landschaftlichen Arbeiten, unter denen, neben vielen andern, die Werke von Koekkoek, Schelfhout und Schotel (die des letzteren sind Seestücke) sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. In der Darstellung theils landschaftlicher Scenen, theils von Genrebildern ist neben ihnen Moerenhout durch eben so geistreiche wie zarte Behandlung ausgezeichnet. In der Historienmalerei ist Eeckhout d. j. zu nennen, der, wie jener ältere Künstler desselben Namens, eine nicht unglückliche Nachahmung Rembrandt's erkennen lässt.

§. 346. In der neuern englischen Kunst zeigen sich die Versuche zur Begründung einer Historienmalerei, die besonders durch die Shakspeare-Galerie hervorgerufen waren, ohne sonderlich bedeutende Nachfolge. Vornehmlich ist es wiederum nur das Fach des Portraits, welches sich einer namhaften Ausbildung erfreut. Der vorzüglichste Portraitmaler der neuesten Zeit, der nach Reynolds die erste Stelle in diesem Fache einnimmt, ist Thomas Lawrence (um 1769—1830). Einfache, aber feine Auffassung der Natur, eigenthümliche Grazie in den weiblichen Portraits, ein anziehendes Spiel der Farben und geistreiche Behandlung sind die Hauptverdienste seiner Bilder. Für historische Composition hatte er kein bedeutendes Talent und brachte es hierin nur zu einer geistreichen Nachahmung Fuessli's. Ihm zur Seite standen als vorzügliche Portraitmaler John Jackson und George Dawe, beide ebenfalls verstorben, Dawe durch seine Leistungen am russischen Hofe berühmt.

Mehr dem Historienfache angehörig sind M. Archer See, H. Howard, W. Hilton, W. Etty u. a., der

bedeutendste: Charles Lock Estlake, der durch gründliches Studium der Zeichnung, eigenthümlichen Sinn für Schönheit und feines Gefühl für Farbe sehr ausgezeichnet ist. Seine Darstellungen bewegen sich in den Scenen des südlichen Volkslebens, welches er nach der Weise des grossen Leopold Robert aufzufassen bemüht ist.

Einer bedeutenderen Pflege, als die Historienmalerei, erfreut sich heutiges Tages die Genremalerei. Das Haupt der englischen Genremaler ist David Wilkie (geb. 1784). In der Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben steht dieser Hogarth am nächsten; aber er übertrifft ihn in der Art zu malen und in der Kraft der Färbung, und unterscheidet sich von ihm in der Auffassungsweise, welche insgemein mehr den gemüthlichen Beziehungen des Familienlebens nachgeht. Der Mehrzahl nach sind seine Darstellungen ziemlich reich an Figuren, welche überall durch ein gemeinsames, verschieden abgestuftes Interesse um eine Haupthandlung vereinigt werden. Durch treffliche Kupferstiche sind alle diese Darstellungen allgemein bekannt. — Neben Wilkie sind als die vorzüglichsten englischen Genremaler der letzten Jahrzehnde besonders anzuführen: C. R. Leslie, dessen Bilder das Gepräge einer lebendigen, humoristischen Darstellungsweise tragen; — E. A. Chalon, voll Leichtigkeit und Anmuth, aber nicht frei von Affektation; Edwin Landseer, ausgezeichnet in Darstellungen des Lebens der schottischen Hochländer (auch als Thiermaler, besonders in der Darstellung von Hunden); — W. Mulready, welcher die Scenen des Knabenlebens mit vorzüglichem Humor vorzuführen weiss; u. a. m.

Sehr eigenthümlich steht den Genannten George Cruikshank zur Seite, dessen Radirungen eine hervorstechend launige, geistreich verzerrte Darstellung des gemeinen Lebens, oft auch phantastischer, mährchenhafter Gebilde, zu enthalten pflegen. Er ist ein Karikaturist, aber voll Energie und Leben. — Die Karikatur nimmt überhaupt,

wie auch schon oben bemerkt, eine bedeutende Stelle in der neuerern englischen Kunst ein und weiss vornehmlich in politischen Darstellungen sehr Treffendes und Ergötzliches zu leisten.

Die bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Landschaftsmaler sind: J. M. W. Turner, ein höchst genialer Künstler, aber ebenso extravagant und zumeist nur auf seltsam phantastische Effekte ausgehend; durch seine Zeichnungen zu Kupferstichen allgemein bekannt; — A. W. Calcott, im Gegensatz gegen Turner durch Schönheit der Linien, klare Färbung, richtiges Verständniss der Plane und durchgehende Strenge und Tüchtigkeit der Ausführung ausgezeichnet; — Copley Fielding und C. Stanfield, beides treffliche Aquarellmaler, der erste von einem eigenthümlichen Reize des Tones in Luft und Wasser; — John Martin, seltsam grossartige Compositionen darstellend, die mit unzählbaren Figuren belebt und durch wunderbare Lichteffekte erfüllt werden; — Samuel Prout, von grosser Naturwahrheit in der Darstellung von Gebäulichkeiten, und viele andere.

Nachträge

zum ersten Bande.

Zu S. 83 u. Das Mosaik von S. Cipriano zu Murano ist schon seit einigen Jahren an die preussische Regierung übergegangen und wird gegenwärtig in der Kirche zu Sanssouci aufgestellt. Laut einer Mittheilung im Kunstblatt 1838, No. 62 stammt es nicht aus dem IX., sondern aus dem XIII. Jahrhundert.

Zu S. 153 o. Ueber die im Dom zu Braunschweig entdeckten Wandmalereien vgl. Kunstbl. 1846, No. 62, S. 252.

Zu S. 164 u. Ein aus Mainz stammendes Evangeliarium in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg erscheint in den sehr zahlreichen und trefflichen Miniaturen dem Psalter des Landgrafen Hermann verwandt.

Zu S. 188. Ein Aufsatz von Schnaase (Kunstblatt 1847, No. 8) enthält umständliche Nachrichten über merkwürdige altholländische Wandmalereien des XIII. Jahrhunderts, welche mit der neuerlich abgebrochenen Johanniskirche zu Gorkum untergegangen, aber noch in Copien (auf der königl. Bibliothek im Haag) vorhanden sind.

Zu S. 200 u. Ueber neuentdeckte Wandmalereien aus der Zeit um 1300, in der Hauptkirche zu Reutlingen vgl. Kunstbl. 1846, S. 200.

Zu S. 211. Ein uraltes Tafelbild, nach Waagen (Deutschland I, S. 310) aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, befindet sich in einem Seitenschiff der Klosterkirche zu Heilsbronn. Es stellt in vier Abtheilungen auf Goldgrund Passionsscenen dar.

Zu S. 259 Mitte. Im Kunstblatt 1846, No. 61 beschreibt Passavant die allegorischen Darstellungen auf einem Teppich vom Anfang des XV. Jahrhunderts, welcher im Fürstensaale zu Regensburg aufbewahrt wird. Dem Style nach möchte derselbe mit andern Werken der spätern germanischen Zeit zusammengehören.

Zu S. 260 u. S. 331. Die Hauptelemente aus Orcagna's „Triumph des Todes" und aus den deutschen Todtentänzen finden sich vereinigt in einem höchst merkwürdigen Wandgemälde vom Jahre 1480 an der Façade einer Kirche zu Clusone in der Val Seriana (Prov. Bergamo), wovon im Kunstbl. 1846, No. 57, S. 232, eine genaue Beschreibung zu finden ist. Der Kunstwerth soll sehr bedeutend sein.

Zu S. 261. Als Seitenstücke zu den französisch-niederländischen Miniaturen um 1400 sind die zwei flandrischen Altarschreine des Museums von Dijon zu bezeichnen, welche gegen Ende des XIV. Jahrhunderts von Melchior Broederlam gemalt und von Jacques de Baerze mit Schnitzereien versehen sind, und noch wesentlich dem germanisch-idealistischen Styl angehören. Näheres im Kunstbl. 1843, No. 54.

Zu S. 266. Bei dem Abschnitt über die niederländisch-französischen Miniaturen ist ein Psalterium der Aschaffenburger Hofbibliothek übergangen worden, welches Waagen (Deutschland I, S. 379) beschreibt.

Zu S. 366, Anm. Die neusten Resultate über D'Avanzo theilt E. Förster, Kunstblatt 1847, No. 23, S. 91 mit. Der Name des grossen Künstlers ist von Neuem in Frage gestellt.

Zu S. 380, Anm. Ein venezianischer Bildercodex schon aus der Zeit Giotto's, in der Biblioteca Silvestri zu Rovigo, ist im Kunstbl. 1846, No. 51 beschrieben.

Zu S. 403, o. Der hier ausgesprochene Wunsch, die Verbreitung der antiken Gegenstände in der neuern Kunst möge im Zusammenhang nachgewiesen werden, ist seitdem in Erfüllung gegangen durch die „Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst", von Prof. F. Piper, wovon der erste Band (Weimar 1847) die Mythologie, d. h. eine reichhaltige Erörterung aller in die christliche Kunst übergegangenen Gegenstände des Alterthums enthält.

Zu S. 413, o. Nach einer Bemerkung Eastlake's (in der englischen Uebersetzung der ersten Auflage dieses Buches, S. 122) waren die um des Buonarotti'schen Weltgerichtes willen

abgeschlagenen ältern Fresken sämmtlich von Perugino, nicht von Ghirlandajo.

Zu S. 456, u. Ein Hauptwerk Basaiti's ist, nach Eastlake, eine Himmelfahrt Mariä in S. Pietro Martire zu Murano.

Zu S. 466. Ein grosses Altarwerk des Niccolo Alunno vom Jahre 1464, die Krönung der Jungfrau und in zahlreichen Nebenabtheilungen Heilige, Engel und den Gekreuzigten enthaltend, befindet sich in der Gemäldesammlung des Laterans in Rom.

Zu S. 509. Ein weiblicher Kopf, welcher mit dem Bildniss der Mona Lisa nahe verwandt und nach Waagen's Urtheil (Deutschland etc. II, S. 40) ebenfalls von Lionardo's Hand ist, befindet sich in der Augsburger Galerie.

Zu S. 531. Der kleinern Zwischenbilder an der Decke der sixtinischen Kapelle sind nicht vier, sondern fünf; das von uns übergangene stellt Gott Vater dar, welcher die Wasser scheidet.

Zu S. 337. Von der Leda Michelangelo's befindet sich, nach Eastlake, sowohl der Carton als das ausgeführte Bild in England.

Zu S. 538. Von der heil. Familie Michelangelo's und von einer Tempelreinigung finden sich die Originalzeichnungen in der Sammlung des Königs von Holland im Haag; die von Marcello Venusti danach ausgeführten Bilder waren 1842 noch bei den Herrn Woodburn in London. (Eastlake.)

Zu S. 574. Raphael's heil. Catharina ist seitdem in die Londoner National-Galerie übergegangen (Eastlake).

Zu S. 607. Zu der Tapete des Kindermordes ist in der National-Galerie zu London ein Stück des Cartons vorhanden (Eastlake).

Zu S. 613. Das Bild bei Camuccini soll von der aldobrandinischen Madonna wesentlich abweichen.

Nachträge

zum zweiten Bande.

Zu S. 30. Als unzweifelhaftes Werk Giorgione's nennt Eastlake eine Grablegung im Monte di Pietà zu Treviso, welche theilweise stark gelitten hat.

Zu S. 31, Z. 16—18. Statt „Auch eine Madonna — des Meisters", muss es heissen: Eine Madonna mit sechs Heiligen in S. Nicolo zu Treviso ist nach neuern Untersuchungen nicht von Sebastiano, sondern von Fra Marco Pensabene. (S. Eastlake, engl. Uebers., S. 357.)

Zu S. 144. Altholländische Malereien aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, welche neuerlich in der „groote Kerk" zu Zalt-Bommel in Gelderland aufgefunden worden, sind im Kunstblatt 1847, No. 8, S. 30 ff. von Schnaase beschrieben.

Zu S. 162. Eine Entwickelung der westphälischen Malerschule, hauptsächlich vom Liesborner Meister an, wie sich dieselbe aus der Sammlung des Hrn. Geh. Oberregierungsrathes Krüger in Minden ergiebt, findet sich im Kunstbl. 1847 No. 6. Der Raum gestattet uns leider nicht mehr, die Resultate hier mitzutheilen.

Zu S. 174. Alte schwäbische Bilder in der Kapelle des Schlosses Baldern im Ries (wovon eins vielleicht von F. Herlen), und noch ältere, germanische Wandmalereien in den Klosterräumen zu Kirchheim im Ries beschreibt Dr. H. Merz im Kunstbl. 1847, No. 4.

Zu S. 182. Einem Claus Wolff, Schüler H. Holbeins des Grossvaters, wird (Kunstblatt 1847, No. 13, S. 50) der sog. Nürtinger Altar vom Jahre 1516 zugeschrieben, welcher sich gegenwärtig in der Gemäldesammlung der Kunstschule zu Stuttgart befindet. (Eine umständliche Schilderung a. a. O.)

LITERATUR.

Allgemeine Kunstgeschichten etc.

Dr. Carl Schnaase: „Geschichte der bildenden Künste.“ Düsseldorf seit 1843. Bis jetzt 3 Bde. in 8. (Der dritte Band umfasst noch die carolingische Kunst.)

Dr. Franz Kugler: „Handbuch der Kunstgeschichte.“ Stuttgart 1842. Ein Bd. in 8.

Gottfried Kinkel: „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern.“ Bonn 1845. Erste Lieferung (bis zur carolingischen Kunst einschliesslich).

Diesen schliesst sich als wichtigstes periegetisches Werk an:

Dr. G. F. Waagen: „Kunstwerke und Künstler in England und Paris.“ Berlin 1837—39. 3 Bde. (Bd. I u. II. England, Bd. III. Paris.)

Geschichte der Malerei:

Eméric-David: „Histoire de la peinture au moyen-age etc. avec une notice sur l'auteur par P. L. Jacob, Bibliophile.“ Paris 1842. 1 Bd. in 8. (Der Text ohne Werth, die Anmerkungen dagegen durch eine Fülle von Citaten aus mittelalterlichen Autoren sehr wichtig.)

Periegetische Werke über Malerei:

J. D. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a. M. 1833. (Ein sehr wichtiges und brauchbares Werk.)

A. Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830. U. a. m.

Die wichtigsten unter den lexikalischen Werken:

Füssli: Allgemeines Künstler-Lexicon. Zürich 1779, nebst den Supplementen von 1806—1824.

Dr. G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1835. (Noch nicht vollendet.)

Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

Früheste Sammlung kunsthistorischer Notizen von Lorenzo Ghiberti (florentinischem Bildhauer, gest. 1455): Commentario sulle Arti. Auszugsweise gedruckt bei Cicognara: Storia della scultura. Vol. II, p. 99 ff.

Hauptwerk bis auf die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers:

Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze 1550. — Zweite, vom Verfasser berichtigte und vermehrte Ausgabe: Firenze 1568. — Abdruck des Textes in den späteren Ausgaben: Bologna 1647 und 48 — 1663, und Firenze 1823. — Wichtig durch Anmerkungen und Berichtigungen: Roma 1759 (Colle note e illustrazioni di Gio. Bottari.) — Ebenso: Livorno und Firenze (vom zweiten Theile an), 1767—72. — Minder brauchbar: Siena 1791—94 (pubbl. per opera del P. Guglielmo della Valle.) — Abdruck der letzteren: Milano 1807 (Dalla società tipografica de' Classici Italiani). — Deutsche Ausgabe: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn, nach dessen Tode fortgesetzt von Dr. E. Förster, Stuttgart und Tübingen, seit 1832. (Bis jetzt 5 Bände.)

Hieran schliessen sich zunächst an:

Raffaello Borghini: Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori ecc. Fiorenze 1584.

D. Jacopo Morelli: Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo. Bassano 1800.

Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in quà ec. Firenze 1681—1728. — Spätere Ausgaben: Firenze 1767—74 (Ediz. accresciuta di annotazioni da Dom. Maria Manni). — Torino 1768—1817 (con varie dissertazioni, note ed aggiunte da Gius. Piacenza.)

Werke über die Kunstgeschichte einzelner Städte, Landschaften und Orden:

C. Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. — Fortgesetzt von L. Crespi: Vite de' pitt. Bol. non descritte nella Felsina pittr. Roma 1769.

Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell' arte; ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.

Aless. Longhi: Compendio delle vite de' pittori Veneziani istorici più rinomati del presente Secolo. Venezia 1762.

Zanetti: Della pittura Veneziana e delle opere pubblicate dei Veneziani maestri. Venezia 1771. (Sehr wichtig.)

Fabio Maniago: Storia delle belle arti Friulane. Venezia 1819.

Gio. Batt. Verci: Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano. Venezia 1775.

L. Crico: Lettere sulle belle arti Trivigiani. Treviso, 1833.

C. Bart. del Pozzo: Le vite de' pittori, scultori ed architetti Veronesi. Verona 1718.

C. Franc. Maria Tassi: Vite de' pitt., scult. e archit. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Gio. Batt. Zaist: Notizie storiche de' pitt., scult. ed archit. Cremonesi. Cremona 1774.

Lod. Vedriani: Raccolta de' pitt., scult., archit. Modanesi più celebri. Modena 1622.

Girol. Tiraboschi: Notizie de' pitt., scult., incis., archit., nati negli stati del Duca di Modena. Modena 1786.

Ces. Cittadella: Catalogo storico de' pitt. e scult. Ferraresi e delle opere loro. Ferrara 1782.

Lione Pascoli: Vite de pitt., scult. ed archit. Perugini. Roma 1732.

Rafaele Soprani: Le vite de' pitt., scult. ed archit. Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono. Genova 1674. — Zweite Ausg.: Genova 1678 (Accresciute ed arrichite di note da C. Gius. Ratti.)

Etruria pittrice, ovvero storia della pittura Toscana. Firenze 1791—95.

Fra Gugl. della Valle: Lettere Sanesi. Venezia 1782—86. (Studien über die Kunstgeschichte von Siena.)

Bernardo de' Dominici: Vite de' pitt., scult., e archit. Napoletani. Napoli 1742.

(Fil. Hackert:) Memorie de' pittori Messinesi. Napoli 1792.

Memorie de' pittori Messinesi. Messina 1821.

Gio. Paolo Lomazzo: Trattato dell' arte della pittura ec. Milano 1584. (Dieselbe Ausgabe auch mit der Jahrzahl 1585. — Wichtig für die Geschichte der mailändischen Schule.)

Padre L. Vinc. Marchese: Memorie de' piu insigni Pittori, Scultori ed Architetti Domenicani etc. Firenze 1845. Vol. I. (Französische Uebersetzung von Montalembert.)

Werke über die spätere Zeit der italienischen Kunst:

Gio. Baglione: Le vite de' pitt, scult., archit. del pontificato di Gregorio XIII. 1572 fino al 1642. Roma 1642. — Spätere Ausgabe: Napoli 1733 (colla vita di Salvator Rosa scr. da Gio. Batt. Passeri.)

Giambatt. Passeri: Vite de' pitt., scult. e archit. che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772.

Bellori: Le vite de' pitt., scult., archit. moderni. Roma 1672. — Zweite Ausgabe: Roma 1728 (colla vita del cav. Luca Giordano.)

Lione Pascoli: Vite de' pitt., scult. ed archit. moderni Roma 1730–36.

Göthe: Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler sind im Texte erwähnt.

Unter den zahlreichen Werken, in welchen die allgemeine Geschichte der italienischen Malerei behandelt wird, sind besonders anzuführen:

D'Argenville. Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris, 1742—45. — Spätere Ausgaben: Paris 1762, und Paris 1787. — Deutsche Ausgabe: Leben der berühmtesten Maler etc. von A. J. D. d'Arg. aus dem Franz. übers. und mit Anmerkungen von J. J. Volkmann. Leipzig 1767–68. (Im ersten und zweiten Bande die Italiener.)

Ab. Luigi Lanzi: La storia pittorica dell' Italia inferiore. Firenze 1792. — Vollständiger: Storia pitt. dell Italia dal resorgimento delle belle arti fin presso a fine del XVIII secolo. Bassano 1795. — Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe: Bassano 1809. — Ed. quarta: Pisa 1815—17. — Deutsche Ausgabe: Geschichte der Malerei in Italien etc. von Ludwig Lanzi. Aus dem Ital. übers., und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von A. Wagner. Leipzig 1830–33.

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Band I. und II. (die Geschichte der italienischen Malerei enthaltend). Göttingen 1798 bis 1801.

Comte Grégoire Orloff: Essai sur l'histoire de la peinture en Italie. Paris 1823. — U. a. m.

Briefsammlungen von Bottari, Gualandi u. A.

Wichtige Urkundensammlung: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott Giovanni Gaye. Con facsimile. Firenze 1839—41. 3 Vol. in 8.

Neuere Werke zur Aufklärung der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst.

S. Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. Paris 1811—23. 6 Voll. in fol. ornés de 325 pl.

C. F. von Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827—31. (Ueber die Kunst des früheren Mittelalters, über die toskanischen und umbrischen Schulen des XIII. bis XV. Jahrhunderts, und über Raphael. Höchst wichtig in vielfacher Beziehung, vornehmlich durch Untersuchung und Mittheilung urkundlicher Zeugnisse.)

E. Förster: Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig 1835. (Ueber die toskanischen Schulen des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Von ähnlicher Wichtigkeit wie das vorige Werk.)

Die Literatur der Kunstreisen in Italien und der Beschreibungen dort vorhandener Kunstwerke ist unübersehlich. Zu den vorzüglichsten und brauchbarsten derselben gehören

für die frühere Zeit (vor den französischen Eroberungen):

J. J. Volckmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien etc. Leipzig 1777—78. (Zweite Ausg.)

v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787.

F. F. Hofstätter: Nachrichten von Kunstsachen in Italien. Wien 1792. (Zwei Theile: Venedig, Padua, Ferrara, Bologna.) U. a. m.

für die neuere Zeit:

B. Speth: Die Kunst in Italien. München 1819—23.

Fr. H. von der Hagen: Briefe in die Heimat. Breslau 1818—21. (Wichtig für die Werke des früheren Mittelalters.)

C. F. von Rumohr: Drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832.

E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell: Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1830 ff. 4 Bde. in 8. (Platner's Auszug aus diesem Werke: Beschreibung Rom's, Stuttgart und Tübingen 1845. 1 Bd. in 8.)

Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. T' Amsterdam 1618. (Aelteste Sammlung kunstgeschichtlicher Notizen für niederl. etc. Kunst, von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Arnold Houbraken: De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. (En vervolg op het Schilderboeck van C. van Mander). In's Gravenhage. 1753. (Das wichtigste Werk für die Epoche des XVII. Jahrhunderts.)

Joh. van Gool: De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. In's Gravenhage. 1750, 51. (Späteste Zeit der niederländischen Kunst.)

Jacob Campo Weyerman: De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen. In's Gravenhage 1729. (Gesammt-Uebersicht von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Joachim von Sandrart: L'Academia Todesca (sic) della Architectura, Scultura e Pittura: Oder, Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlereikünste. 1675—79. (Wichtig für die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers.) — Neue Ausgabe von Volckmann, Nürnberg 1768—73.

Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546; — nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Nürnberg, 1828.

Doppelmayr: Nachrichten von den Nürnbergischen Künstlern. Nürnberg 1730.

R. v. Rettberg: Nürnberger Briefe. Hannover 1846. 8.

Paul von Retten d. J.: Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsb. 1779. (Zweiter Bd. 1788.)

Heinr. Seb. Hüsgen: Artistisches Magazin, enthaltend das Leben und die Verzeichnisse hiesiger (Frankfurtischer) Künstler. Frankfurt a. M. 1790.

Grüneisen u. Mauch: Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. 8.

B. Descamps: La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris 1753—64. (Gesammt-Uebersicht.)

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1815—20. (Gesammt-Uebersicht. Reichliches und — bei gehöriger Vorsicht — sehr brauchbares Material für die deutsche Kunst des früheren Mittelalters.)

Fuesslin: Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Zürich, 1755, 56. — Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. — U. a. m.

K. Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen, 1834. Die, Band I, S. XVII. angeführten Werke von Passavant, Hirt, Füssli, Nagler, u. a. m.

Werthvolles periegetisches Werk: Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843 und 45. (Erster Band: Erzgebirge und Franken, zweiter Bd.: Baiern, Schwaben, Basel, Elsass und Rheinpfalz.)

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler und Schulen, sowie einzelne Aufsätze in Zeitschriften u. dergl. sind im Text angeführt.

Die wichtigsten Werke über die spanische Malerei sind im Text Bd. II, S. 335, diejenigen über die französische Bd. II, S. 331, diejenigen über die englische Bd. II, S. 334 angeführt. Zu letzteren ergänze man:

Horace-Walpole, anecdotes of painting in England, at Strawberry-Hill. 1762.

Uebersicht der brauchbarsten Kupferstich-Werke und Lithographien.

Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Dess. et grav. par Réveil avec des notices etc. par Duchesne aîné. Paris 1829—1834. Gute Umrisse in klein 8. Sehr reiche Uebersicht, doch leider nicht in zweckmässigster Auswahl: von den älteren Meistern vor Raphael sind nur sehr wenige Proben gegeben, die Schule des Leonardo da Vinci fehlt ganz; u. dergl. m.

Choix de tableaux et Statues des plus célèbres Musées et Cabinets étrangers. Par une société d'artistes et d'amateurs. Paris 1819. Umrisse in kl. 8. Gute Ausgabe, aber, wie es scheint, unvollendet.

Seroux d'Agincourt: histoire de l'art par les monumens. (S. oben.) Umrisstafeln in fol., die früheren Epochen der Kunst bis auf Raphaels Zeit darstellend.

Schola italica picturae, sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae, cura et impensis Gavini Hamilton. Roma 1771. Prachtwerk in fol., 40 trefflich ausgeführte Kupferstiche nach den bedeutendsten Meistern enthaltend.

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orleans et dans d'autres cabinets. (Par Crozat.) Prachtwerk in fol. 2 Voll., 1729 und 1742. Ein bedeutender Theil der hier dargestellten Gemälde befindet sich gegenwärtig in England.

The british Gallery of Pictures by H. Tresham etc. London 1818. Eine Auswahl in England vorhandener Werke, chronologisch geordnet.

The italian school of design: being a series of Fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy etc. by William Young Ottley. London 1823. Grossfol. Besonders wichtig für Raphael.

Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique par C. P. Landon. Umrisse in klein fol. (Im Text, bei den einzelnen Meistern, deren Werke hierin enthalten sind, angeführt.)

Etruria pittrice. (S. oben.) Für jeden einzelnen Meister der toskanischen Schule ein Kupferstich nach einem seiner Hauptwerke. U. a. m.

G. Rosini: Storia della pittura italiana, 1840 ff. (Vier Bände mit zahlreichen kleinern Abbildungen und einem grossen Atlas von Umrisszeichnungen.)

Galerie-Werke.

Musée français. Prachtwerk in fol. Auswahl von den Werken, welche sich zur Zeit der Kaiserregierung im Pariser Museum befanden.

Annales du Musée, ou Recueil complet de gravures d'après les tableaux etc. etc. du Musée roy. de France aux différentes éqoques de son établissement et dans son état actuel etc. par C. P. Landon. Seconde édition. (Ecoles italiennes.) Paris 1829. Umrisse. Die zweite Ausgabe durch zweckmässige Anordnung brauchbarer als die erste.

Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. Milano 1812—33. Umrisse in 4. — Ausdehnung der Galerie zur Zeit der französischen Herrschaft, da Mailand das Central-Museum für Italien bildete.

Tableaux, Statues etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dess. par Wicar etc. 2 Voll. Paris 1789—92. Prachtw. in gr. fol.

L'Imp. e Reale Galleria Pitti, incisa ad un contorno condotto, d'illustrazioni fornita e pubblicata da Luigi Bardi, Firenze (seit 1836). kl. Fol.

Reale Galleria di Firenze illustrata. Firenze 1817 etc. Umrisse nach den Gemälden in der Gallerie der Uffícj.

La Pinacoteca della ponteficia Accademia delle belle arti in Bologna, pubbl. di Francesco Rosaspina. Bologna 1833. Ausgeführte Kupferstiche in klein fol.

Real Museo Borbonico. Napoli 1824 etc. Gallerie von Neapel, zumeist jedoch Werke antiker Kunst. Umrisse in 4.

Pinacoteca della etc. Accademia Veneta etc. da F. Zanotto. Venedig, seit 1831.

Fiore della ducale Galleria Parmense. Parma 1824. Umrisse in fol. Unvollendet.

Gemäldegallerie des k. Museums in Berlin etc. Berlin 1841 u. ff.

Galerie de l'Ermitage etc. par Labensky, Petersburg, seit 1805.

La Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio etc. Torino (seit 1836.) gr. Fol.

Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien. Nach den Zeichnungen von Perger gest. von verschiedenen Künstlern. Wien 1821—28. Kleine ausgeführte Kupferstiche.

The National Gallery of pictures by the great masters. London. Ausgeführte Blätter in gross 4.; seit 1833 erscheinend. — Valpy's Nat. Gall. of painting and sculpture, in 8., mit leichten Skizzen. — U. a. m.

Engravings of the most noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London. By W. Y. Ottley etc. London 1818. fol. mit kleinen ausgeführten Kupferstichen. U. a. m.

Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. 38 Lieferungen in gr. fol. (Die Lieferung zu 3 Blättern.)

Königl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim, herausg. von Piloty, Selb u. Comp. Lithographieen in gr. Fol.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München (als Folge des ebengenannten Werkes.)

Herzogl. Leuchtenbergische Gallerie (zu München), eine Auswahl der vorzüglichsten Bilder (den vorigen in der Einrichtung gleich.)

Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, herausgegeben von J. Wunder. — Die vorzüglichsten Gemälde der Königl. Gallerie zu Dresden in lith. Nachbildungen, herausgegeben von Hanfstängl und Lage.

Musée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. (Holländisch: Het Koninglijk Museum van's Gravenhage.) 20 Hefte, zu 3 Blättern, in Fol.

Andre Kupferstichwerke, namentlich solche, die sich auf die Leistungen einzelner Künstler beziehen, sind an ihrer Stelle im Texte angeführt. Die Bezeichnung der einzelnen Blätter, welche nach den im Text besprochenen Gemälden gestochen sind, war unausführbar, da das Buch in solcher Weise über die Gebühr angeschwollen sein würde. Nur wenige Ausnahmen hievon haben statt gefunden. Für diesen Mangel entschädigen zum Theil vorhandene Verzeichnisse, deren vorzüglichste sind:

Hans Rudolph Füssli's kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Zürich. Band I-III (die Italiener enthaltend) 1798—1802.

JH. 6,242

Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes du feu Mr. Winckler. Par Mich. Huber. Leipig. Tome second: Ecole italienne.

Für Alles Uebrige genügt es, den Leser auf „Rudolph Weigel's Kunstcatalog“, seit 1833 zu Leipzig in einzelnen Heften erscheinend, zu verweisen, wo sich für die gesammte Kunstbibliographie die reichlichste Auskunft findet.

Kurze Uebersicht der wichtigern Schulen.*)

Byzantinische Schule I, 53–107. Vgl. auch 130–131, 135–142.

Schule des Berges Athos I, 103–106.

Bolognesische Schule 14. Jh. I, 360–363. Zeit der Francia I, 479—484. Schüler der Francia I, 652–656. Manieristen II, 83–84. Zeit der Caracci II, 354–374.

Ferraresische Schule 15. Jh. I, 432—435. Zeit Garofalo's I, 656–659.

Florentinische Schule nebst Toscana, ausg. Siena. 13. Jh. I, 283—294, 296. Giotto u. Schule I, 305—342. — 15. Jh. I, 353–360, 393—422. Leonardo, Michelangelo und Zeitgenossen I, 495—554. Manieristen II, 77—80. Eklektiker II, 376–380.

Lombardische Schule 13. Jh. I, 282—283. — 14. Jh. I, 360—375. 15. Jh. I, 424—440. Coreggio und Schule II, 8–24. Schule der Campi II, 374—375. (Veroneser I, 374, 423, 459—460; II, 6–7, 64.)

Mailändische Schule (vgl. Lombardische Schule) 15. Jh. I. 436—439. Leonardo I, 499—507. Schule Leonardo's I, 514—525. Schule der Procaccini II, 375–376.

Neapolitanische Schule sammt Unteritalien und Sicilien 11. und 12. Jh. I, 88–90. — 13. u. Anf. d. 14. Jh. I, 281, 300—301. — 14. Jh. und bis 1450 I, 385—387. 1450–1500 I, 486—490. Zeit des A. di Salerno und Polidoro I, 649—652. Manieristen II, 85. Naturalisten d. 17. Jh. II, 385—392.

Paduanische Schule (vgl. Lombardische Schule) 15. Jh. I, 424—431.

*) Das Wort „Schule" bezeichnet hier natürlich bloss die fortlaufende Kunstthätigkeit eines Ortes oder einer Gegend, ohne strengern Bezug auf schulmässige Stylüberlieferung.

Römische Schule. Raphael und Schule I, 554—661. Schüler Michelangelo's I, 540—541. Manieristen II, 80—83. Zeit des Sacchi, Maratta, Pietro di Cortona etc. II, 366, 380, 391, 394.

Sienesische Schule 13. Jh. I, 285, 297—300. — 14. u. 15. Jh. I, 343—353. Seit Ende des 15. Jh. I, 485—486. Zeit Sodoma's II, 1—6. Manieristen II, 80.

Umbrische Schule 14. Jh. bis 1450 I, 380—385. (P. della Francesca I, 420.) 15. Jh. u. Anf. des 16. Jh. I, 460—479. Raphael I, 554 u. f. Manieristen II, 77.

Venezianische Schule 10. u. 11. Jh. I, 83—88. — 12. u. 13. Jh. I, 277—281. — 14. Jh. und bis 1450 I, 376—380. — 15. Jh. I, 441—458. Von Giorgione und Tizian bis auf Bassano II, 24—73. Maler des 17. Jh. II, 392—395.

Spätere italienische Schule. Genremaler II, 412—414. Landschaftmaler etc. II, 526—527, 556—557, 562—563. Classische Periode, Batoni II, 567, Nachfolger Davids, II, 576—577.

Schwäbische und oberrheinische Schule. German. Styl I, 199—200. Anfang d. 15. Jh. I, 258—259. — 15. Jahrh. II, 166—187 (einschliesslich M. Schongauer und die Schule von Augsburg). 16. Jahrh. II, 265—296 (Schaffner, Baldung, Holbein, Manuel).

Baierische und österreichische Maler 15. Jh. II, 191—193.

Prager Schule 14. u. 15. Jh. I, 218—224.

Nürnberger (fränkische Schule). German. Styl I. 211. Um 1400 I, 225—228.—15. Jahrh. II, 187—191. A. Dürer u. Schüler II, 203—251.

Sächsische Schule 16 Jh. Cranach etc. II, 251—265.

Kölnische u. a. niederrheinische Schulen roman. Styl. I, 153—155, German. Styl I, 191—197, 203 f., 205 f., 298—210, 214. Wilhelm und Stephan nebst Schülern und Zeitgenossen I, 228—254. Flandr. Einfl., 15. Jh. II, 152—161. — 16. Jh. II, 269—305, 328—329.

Westphälische Schule. German. Styl I, 212. Köln. Einfluss I, 254—255. Flandr. Einfl. 15. Jh. II, 161—164. — 16. Jh. II, 305—307.

Deutsche Schulen unter ital. Einfluss, im 16. Jh. II, 328—331; im 17. Jh. II, 435—437. Unter niederländ. Einfluss II, 519, 528. Classische Periode II, 565—573. Romant. Periode und neuere Zeit II, 578—584 (Schulen von München, Düsseldorf, Berlin etc.)

Niederländische Schulen I, 142, 148, 158—159, 166. (10. bis 13. Jh.) German. Styl: I, 187—189. Ende des XIV. Jahrh. I, 261—266.

Flandrer des 15. Jahrh. II, 92—138 u. 144. Zeit des Liemakern und de Crayer II, 420.

Holländer des 15. Jh. II, 138—144. Maler des 16. Jahrh. II, 308—311, 318—319. Maler des 17. Jahrh.: Rembrandt und Schule II, 420—433. Genremaler II, 492—512. Landschaftmaler II, 536—555. Thier- und Stilllebenmaler II, 557—562.

Brabanter des 16. Jahrh. II, 311—318, u. ff. Niederländer unter ital. Einfluss II, 323—328. Schule des Rubens II, 396—419. Genremaler II, 485—491. Landschaftmaler II, 520—526, 527—528.

Niederländer des 17. Jahrh. von ital. Richtung II, 434—435. von franz. Richtung II, 437—438.

Class. Periode II, 576. Neuere Belgier II, 588. Neuere Holländer II, 589.

Französische Schule I, 146—148, 159, 166—167, 170, 172, 174—175. (11. bis Anfang des 13. Jahrh.) Germanischer Styl I, 180—185. Ende des 14. Jahrh. I, 261—266. — 15. Jahrh. II, 146—150. — 16. Jahrh. II, 331—334. Schüler Caravaggio's II, 384. — 17. u. 18. Jahrh. II, 466—474, 515—517, 529—535, 555. Classische Periode II, 573—576. Romant. Periode u. neuere Zeit II. 585—588.

Englische Schule. Angelsachsen I, 114—115, 121, 141. — 11. bis 13. Jahrh. I, 142, 148, 159, 167. Germanischer Styl I, 185—187. 16. Jahrh. II, 334—335. — 17. u. 18. Jahrh. II, 474—481, 517—519, 555—556. Class. Periode II, 577—578. Neuere Zeit II, 589—591.

Spanische Schulen 15. Jahrh. II, 193—195. — 16. Jahrh. II, 335—343. — 17. Jahrh. II, 438—466, 514, 556. Einw. v. Mengs II, 567. Class. Periode II, 577.

Portugiesische Schule 15. Jahrh. II, 195—197. — 16. Jahrh. II, 343.

Ortsverzeichniss.

(Zweifelhafte Benennungen sind bei wichtigern Bildern mit einem Fragezeichen versehen, unwahrscheinliche eingeklammert. — Das Zeichen o bedeutet die obere Hälfte der Seite, u die untere, N die Anmerkungen, Min. Miniaturen, Mos. Mosaiken, Cop. Copie, Sch. Schule. — Unter den Namen der Kirchen sind auch deren Nebengebäude und Klosterräume mit begriffen.)

Italien.

ALZANO (unweit Bergamo). Kirche. (Lorenzo Lotto?) II, 36 o.

AMALFI. Dom. Erzthüren d. 11. Jh. I, 96 u. — (Zingaro?) I, 488 N. — (Donzelli?) I, 488 N.

AQUILEJA. Dom. Mosaiken d. 9. Jh. I, 82 o.

AREZZO. Dom. Berna v. Siena I, 350 o. — Pietro Benvenuti II, 577 o. S. Francesco. Piero d. Francesca I, 420 o.

ARONA (am Lago maggiore). Kirche. Gaud. Vinci I, 521 o.

ASSISI. Dom. Langob. Wandgem. I, 52 N. — Nic. Alunno I, 465 u. S. Andrea. Ingegno I, 475 o. S. Caterina (od. S. Antonio, od. S. Giovanni di via superba). Martinellus, M. de Gualdo und P. Ant. di Fuligno I, 463 o. Confraternità di S. Francesco. P. Antonio di Fuligno (?) I, 463 N. S. Damiano. Eus. di S. Giorgio I, 476 u. S. Francesco. Giunta Pisano I, 286 o. — Cimabue I, 291 u., 292 ff. — Schule d. Cimab. I, 294 u. — Giotto I, 307 o., 314 u. — Giottino I, 323 o. — Giov. da Melano I, 234 o. — Spagna I, 476 o. Madonna degli Angeli (bei Assisi). Spagna I, 476 o.

LA BASTIA (unweit Perugia). S. Angelo. Nic. Alunno I, 466 o.

BERGAMO. S. Maria Maggiore. Angel. Kauffmann II, 568 o. S. Spirito. A. Previtali I, 454 u.

BOLOGNA. Kirche del campo santo. Malerei d. 14. Jh. I, 361 o. S. Cecilia (bei S. Giacomo). Franc. Francia I, 482 o. S. Domenico. Petrus Johannis I, 362 u. S. Giacomo maggiore. Jacobus Pauli I, 362 o. — Lorenzo Costa I, 433 o. u. — Franc. Francia I, 480 u. 481 o. u.

Madonna della Mezzaratta. Sim. v. Bologna u. Jacobus Pauli I, 362 o. Lor. u. Cristof. v. Bologna I, 363 o.
S. Michele in Bosco. Lod. Caracci II, 357 o.
San Petronio. Lorenzo Costa I, 433 u. 484 u.
Pal. Hercolani. Franco Bolognese I, 361 o.
Palazzo della Viola. Amico Aspertini I, 483 u.
Portico de' Leoni. Nic. dell' Abbate I, 647 o.
Pinakothek der Academie.
Giotto I, 316 o.
Vitale I. 316 u.
Caterina Vigri I, 361 u.
Jac. Pauli I, 362 o.
Sim. v. Bologna I, 362 o.
Petrus Lianoris I, 362 N.
Marco Zoppo(?) I, 432 N.
Franc. Cossa I, 433 o.
Pietro Perugino I, 470 u.
Franc. Francia I, 480, u. 482 u.
Giul. u. Giac. Francia I, 483 u.
Guido Aspertini I, 484 o.
Lorenzo Costa I, 484 u.
G. Bugiardini I, 514 u.
Raphael I, 624 u.
Tim. della Vite I, 652 u.
Bagnacavallo I, 653 u.
Innoc. da Imola I, 654 u.
Pellegr. Tibaldi I, 656 o.
Parmigianino II, 23 u.
Lod. Caracci II, 356, u. 357 o.
Agost. Caracci II, 357 u.
Annib. Caracci II, 358 u.
Domenichino II, 363 o.
Franc. Albani II, 365 o.
Guido Reni II, 367, u. 369 u.
Guercino II, 370 u.
Aless. Tiarini II, 373 o.
Giac. Cavedone II, 373 o.

BRESCIA. S. Alessandro. V. Civerchio d. jüng. I, 439 o.
S. Clemente. Calisto Piazza II, 53 o. — Moretto II, 53 u.
S. Maria di Calchera. Calisto Piazza II, 53 o.
S. Maria delle Grazie. Moretto II, 53 u.
S. Nazario. Moretto II, 53 u
Beim Grafen Tosi. Raphael I, 569 u.

CAPUA. Dom. Mosaiken d. 9. Jh. I, 82 u.

CAGLI (südl. v. Urbino). Dominicanerkirche. Giov. Santi I, 479 o.
S. Angelo. Tim. della Vite I, 653 o.

CAPRAROLA. (zw. Rom u. Viterbo). Schloss der Farnesen. T. und F. Zuccaro II, 81 o.

CASTELLAZZO (unweit Mailand). Kloster. M. d'Oggionno (nach Leonardo) I, 502 u.

CASTIONE (unweit Crema). Kirche dell' Incoronata. A. u. M. Piazza I, 440 u.

CEFALU (in Sicilien). Dom. Mosaiken d. 12. Jh. I, 89 u.

CENEDA (bei Belluno). Pomponio Amalteo II, 57 u.

CERRETO (unw. Certaldo, Toscana). Abtei. Don Lorenzo I, 353 u.

CITTÀ DI CASTELLO. S. Trinità. Raphael I, 359 u.

CITTÀ DELLA PIEVE (unweit Perugia). S. Maria de' Bianchi. Pietro Perugino I, 471 o.

CODOGNO (nördl. v. Piacenza). Pfarrkirche. Calisto Piazza II, 53 o.

COMO. Dom. Bern. Luini I, 516 o. — Gaud. Ferrari I, 522 u.
San Fedele. Langob. Relief I, 52 o.

CORTONA. Dom. S. Signorelli I, 422 o.
al Gesù. L. Signorelli I, 422 o.

CREMA. Dom. V. Civerchio d. jüng. I, 439 o.

CREMONA. In mehrern Kirchen. Bilder der Campi II, 375 o.

DIRUTA (zw. Perugia u. Todi). Franciscanerkirche. Nic. Alunno I, 465 o.

FABRIANO. Casa Bufera. Gent. da Fabriano I, 383 u.
S. Lucia. Lor. di S. Severino I, 384 u.

FAENZA. Dom. Innoc. da Imola I, 655 o.
Servitenkloster. Giov. da Faenza I, 477 u.

FANO. Dom. Domenichino II, 362 u.
S. Croce. Giov. Santi I, 478 o.
S. Maria nuova. Pietro Perugino I, 469 u. — Giov. Santi I, 478 o.

FERRARA. Dom. Miniat. d. C. Tura I, 433 o.
S. Andrea. Garofalo I, 657 o.
S. Francesco. Garofalo I, 657 o.
Oeffentl. Galerie. Garofalo I, 657 o.
Herzogl. Pallast. Die Dossi I, 658 u.

FOLIGNO. S. Niccolo. Nic. Alunno I, 465 u.
S. Maria fuori la porta. Nic. Alunno I, 465 u.

FLORENZ.
Dom. Mos. d. Gaddo Gaddi I, 296 u. — Giotto I, 306 o, 310 o. — Lor. di Bicci I, 342 o. — Fed. Zuccaro II, 81 u.
S. Ambrogio. Cosimo Rosselli I, 407 u.
S. Annunziata. A. Baldovinetti, C. Rosselli u. A. del Sarto I, 547 u. — A. del Sarto I, 548 o. — Franciabigio I, 551 o. — Pontormo I, 551 u. — Rosso de' Rossi I, 552 o.
Badia. Filippino Lippi I, 406 u.
Baptisterium S. Giovanni. Mosaik des Jacobus I, 286 u — Andere Mosaiken d. 13. Jh. I, 287 o. — A. Tafi und Apollonius I, 287 u. — Mos. des Gaddo Gaddi I, 296 o.
Kirche la Calza. Pietro Perugino I, 467 o.
S. Croce. Giotto I, 314 u., 315 o. u. — Margheritone v. Arezzo I, 315 o. — Taddeo Gaddi I, 320 u. — Nachf. d. T. Gaddi I, 321 u. — Angiolo Gaddi I, 322 o. — Giottino I, 323 o. — Niccolà di Pietro I, 341 u. — A. del Castagno I, 417 o.
Kirche agli Innocenti. Dom. Ghirlandajo I, 414 o. — Pier di Cosimo I, 513 o.
S. Lucia. Domen. Veneziano I, 418 o.
S. Marco (Kirche und Kloster). Bened. da Magello I, 357 o. — Fiesole I, 359, o. u.
S. Maria del Carmine. Masolino da Panicale I, 394 o, ff. — Masaccio I, 395 o., ff. — Filippino Lippi I, 396 o., 404 u.
S. Maria novella. Cimabue I, 290 o. — Die beiden Orcagna I, 335 u. — Fiesole I, 358 o. — P. Uccello I, 393 u — Filippino Lippi I, 405 u. — Dom. Ghirlandajo I, 413 u, 414 o.
(Kapitelsaal, Cap. degli Spagnuoli). Nachfolger Giotto's I, 325 o.
S. Maria nuova. Lor. di Bicci I, 342 o. — Fra Bartolommeo I, 544 u. — Hugo van der Goes II, 118 o.
S. M. Maddalena de' Pazzi. Cosimo Rosselli I, 407 u. — Pietro Perugino I, 469 o.
S. Miniato a. monte. Mosaik v. 1297 I, 296 u. — Spinello Aretino I, 338 u. — Pietro Pollajuolo I, 419 u.
Ognissanti. Gio. da Melano I, 324 u. — Domen. Ghirlandajo I, 413 o. — Sandro Botticelli I, 413 o — Giov. di S. Giovanni II, 379 o.
S. Salvi (Kloster bei Florenz). A. del Sarto I, 548 u.
Compagnia dello Scalzo. A. del Sarto I, 547 o. — Franciabigio I, 551 o.
S. Simone. Cimabue I, 291 o.
S. Spirito. Filippo Lippi I, 401 o. — Schule d. Ghirlandaj. I, 415 u. — Ingegno (?) I, 475 o. — Rid. Ghirlandajo I, 553 o.
S. Trinità. Don Lorenzo I, 354 o. — Domen. Ghirlandajo I, 413 u.
Palazzo del Podestà. Giotto I, 308 u., 318 o.
Palazzo Corsini. Pietro Benvenuti II, 577 o.
Palazzo Medici (Ricardi). Benozzo Gozzoli I, 409 u.
Biblioteca Riccardiana. Min. im Styl d. Gozzoli I, 410 u.

Bibl. Laurentiana. Miniat. d. 6. Jh. I, 50 N. — Min. des Gherardo I, 416 o. — Florent. Miniat. I, 416 u.

Haus Via Faenza No. 4771 (ehem. Kloster S. Onofrio). (Raphael?) I, 567 N.

Galerie degli Uffizj.

Lor. di Bicci I, 342 o.
Simone di Martino und Lippo Memmi I, 346 u.
Pietro di Lorenzo I, 348 o.
Fiesole I, 357 o, 359 o.
P. Uccello I, 394 o.
Masaccio I, 397 u.
Filippo Lippi I, 401 o.
Sandro Botticelli I, 402 u, 403 o. u.
Filippino Lippi I, 407 o.
Domen. Ghirlandajo I, 414 o
Franc. Granacci I, 415 o.
Ant. Pollajuolo I, 419 o.
L. Signorelli I, 422 u.
Mantegna I, 431 u.
Antonello da Messina I, 447 o.
Pietro Perugino I, 469 u.
Alfani I, 477 o.
Franc. Francia I, 483 o.
Leon. da Vinci I, 498 u., 499 u., 509 o
Pier di Cosimo I, 513 o.
Lor. di Credi I, 513 u.
Bern. Luini I, 515 u.
Michelangelo I, 537 o., 538 u., 539 o.
Dan. da Volterra I, 541 o.
Fra Bartolommeo I, 543 o. u, 544 o.
Mariotto Albertinelli I, 545 o.
A. del Sarto I, 549 o.
Pontormo I, 551 u.
Rid. Ghirlandajo I, 552 u.
Raphael I, 564 o., 571 u., 577 o., 626 u., 631 u., 633 o.
Sodoma II, 4 o.
Coreggio II, 11 u., 12 o.
Giorgione II, 26 u., 30 u.
Tizian II, 38 u., 44 o, 48 o. u.
Geron. Savoldo II, 52 u.
G. B. Moroni II, 55 o.
Paris Bordone II, 58 o.
Jac. Bassano II, 71 u.
G. Vasari II, 78 u.
Ang. Bronzino II, 79 u.
Baroccio II, 83 u.
(Hugo v. d. Goes?) II, 118 o., 135 o.
A. Dürer II, 207 o. u., 216 o, 227 u, 231 u.
H. Scheuffelin II, 240 N.
L. Cranach d. ä. II., 261 o.
H. Holbein d. j. (?) II., 284 N., 289 u.
Luc. v. Leyden II, 311 o.
Annib. Caracci II, 358 u., 360 o., 361 o.
Guercino II, 371 u.
Lod. Cigoli II, 377 o.
Crist. Allori II, 378 o. u.
Jac. da Empoli II, 378 u.
Giov. di S. Giovanni II, 379 o.
Rubens II, 410 u.
Van Dyck II, 416 u.
J. Sustermans II, 435 u.
Velasquez II, 449 o.
P. van Laar II, 500 o.
F. v. Mieris II, 510 o.
A. Elzheimer II, 529 o.

Palazzo Pitti.

Fr. Granacci I, 415 o.
Pietro Perugino I, 469 o.
Leon. da Vinci I, 499 u.
Rosso Fiorentino (nach Michelangelo) I, 537 u.
Fra Bartolommeo I, 544 o
A. del Sarto I, 548 u., 549 o. u.
Dom. Puligo I, 551 u.
Rosso de' Rossi I, 552 o.
Rid. Ghirlandajo I, 553 o.
Raphael I, 566 u., 574 u., 577 o, 610 o, 615 o, 616 o.
Raphael (Cop.) I, 618 u, 632 u., 633 o u., 635 o.
Dosso Dossi I, 658 o.
Coreggio II, 23 u.
Giorgione II, 26 u, 29 o., 30 o.
Seb. del Piombo II, 32 u.
Lorenzo Lotto II, 35 u.
Tizian II, 42 o., 48 o. u.
Andrea Schiavone II, 52 o.
Paris Bordone II, 58 u., 59 o.
Tintoretto II, 62 o.
Die Zuccaro's II, 81 u.
Hugo v. d. Goes II, 118 o.
A. Dürer II, 214 N.
Guercino II, 371 o.
Lod. Cigoli II, 377 o.
Ant. Biliverti II, 377 u.
Crist. Allori II, 378 o.
Matt. Rosselli II, 378 u.
Giov. di S. Giovanni II, 379 o.
Carlo Dolci II, 379 u., 380 o.
Salv. Rosa II, 388 o. u, 389 o, 390 o.
Rubens II, 409 u., 411 u., 525 o.
Van Dyck II, 416 o.
J. Sustermans II, 435 u.
Murillo II, 457 u.
Paul Bril II, 528 o.
L Backhuisen II, 552 u.

Academia delle belle arti.

Cimabue I, 290 o.
Giotto I, 313 o.
Taddeo Gaddi I, 321 o.
Giov. da Melano I, 324 u.
Ambr. di Lorenzo I, 348 N.
Don Lorenzo I, 354 o.
Fiesole I, 357 o., 358 o., 359 o.
Gent. da Fabriano I, 382 u.
Masaccio I, 397 u.
Filippo Lippi I, 401 o.
Pesellino I, 401 u.
Sandro Botticelli I, 402 u.
Domen. Ghirlandajo I, 414 u.
Fr. Granacci I, 415 o.
A. del Castagno I, 417 o.
A. Verocchio u. Leon. da Vinci I, 419 u., 498 u.
Pietro Perugino I, 469
Lor. di Credi I, 514 o.
Fra Bartolommeo I, 543 u., 544 o.
Mariotto Albertinelli I, 545 u.
Raff. del Garbo I, 553 u.
Raphael I, 577 u.

GENUA. S. Stefano. Giul. Romano I, 643 o.
Palazzo Brignole. Guercino II, 381 u. — Van Dyck II, 416 o.
Pallazzo Doria. Perin del Vaga I, 648 o.
Palazzo Marcello Durazzo (P. reale) Paolo Veronese II, 70 o. — Van Dyck II, 416 u.
Palazzo Filippo Durazzo. Van Dyck II, 416 u.
Palazzo Pallavicini. Van Dyck II, 416 u.

S. GIMIGNANO (Toscana) Dom oder Pfarrkirche. Berna von Siena I, 350 o. — Bast. Mainardi I, 415 o. — Ant. Pollajuolo I, 419 u.
S. Agostino. Benozzo Gozzoli I, 409 u.
S. Andrea (unweit S. Gimignano). Benozzo Gozzoli I, 410 u.

GROTTAFERRATA (bei Frascati) Klosterkirche. Domenichino II, 363 o.

GRADARA (unweit Pesaro). Pieve (Pfarrkirche). Giov. Santi.

GUALDO (unweit Gubbio). S. Francesco. Nic. Alunno I, 465 u.

GUBBIO. S. Maria nuova. Ottav. di Mart. Nelli I, 384 u.

S. JACOPO (zw. Spoleto u. Foligno). Kirche. Spagna I, 476 o.

LODI. Kirche dell' Incoronata. A. u. M. Piazza I, 440 u. — Calisto Piazza II, 53 o.
S. Agnese. A. u. M. Piazza I, 440 u.

LOVERE (unweit Bergamo, am Lago d'Iseo). Kunstinstitut des Grafen Tadini. Giacomo Bellini I, 427 o.

LUCCA. S. Frediano. Guido Aspertini I, 484 o.
S. Martino. Fra Bartolommeo I, 543 u.
S. Romano. Fra Bartolommeo I, 543 u.

LUGANO. Franciskanerkloster S. M. degli Angeli. Bern Luini I, 517 o.

MACERATA. Dom. Alegretto di Nuzio I, 381 o.

MAILAND.
S. Ambrogio. Mosaiken d. 9. Jh. I, 83 N. — A. Borgognone I, 438 u.
S. Eufemia. M. d'Oggionno I, 518 u.
S. Eustorgio. Dan. Crespi II, 373 o.
S. Giorgio al Palazzo. Bern. Luini I, 517 o.
S. Lorenzo. Mosaiken I, 49 o.
S. Maria del Carmine. Bern. Luini I, 517 o. — Cam. Procaccini II, 375 u.
S. Maria delle Grazie. Leonardo's Abendmahl I, 500 u. — Gaud. Ferrari I, 524 o.
S. Maria della Passione. Dan. Crespi II, 376 o.
Monastero maggiore (S. Maurizio). Bern. Luini I, 516 u.
S. Nazaro grande. Bern. Lanini I, 524 u.
S. Pietro in gessate. Vinc. Civerchio d. ält. I, 436 u. — Bern. Buttinone I, 436 u.
S. Sepolcro. Bramantino d. jüng. I, 437 u.
S. Simpliciano. A. Bourgognone I, 439 o.
Kaiserl. Pallast. A. Appiani II, 577 o.
Sammlung des Duca Melzi. Bramantino d. jüng. I, 438 o. — Ces. da Sesto I, 520 o. — Raphael I, 559 o.
Im Hause Silva. Bern. Luini I, 516 u.
Beim Duca Scotti. Ces. da Sesto u. Bernazzano I, 520 o.
(In unbekanntem Besitz). Leon. da Vinci I, 506 o., 507 o.
Bibl. Ambrosiana. Miniat. d. 4. od. 5. Jh. I, 51 o. — Min. d. Sim. di Martino I, 347 o. — Leon. da Vinci I, 505 o. — Bern. Luini I, 515 u., 516 o. — Ces. da Sesto I, 520 o. — Joh. Breughel II, 522 u.

K. K. Galerie der Brera.

Giotto I, 316 o.
Gent. da Fabriano I, 384 o
Stefano da Ferrara I, 432 u.
Vinc. Foppa d. ält. I, 436 o.
Bramantino d. jüng. I, 437 u.
Carlo Crivelli I, 443 o.
Gentile Bellini I, 452 o.
Martino da Udine I, 453 u.
Cima da Conegl. I, 455 u.
Vittore Carpaccio I, 458 o.
Liberale I, 459 o.
Giov. Santi I, 478 u
Marco Palmezzano I, 479 u.
Leon. da Vinci (Handz.) I, 502 o.
Ces. da Sesto (nach Leon.) I, 507 N.
Bern. Luini I, 516 o. u.
Aurel. Luini I, 518 o.
M. d'Oggionno I, 518 o.
A. Salaino I, 518 u.
Bern. Zenale I, 521 o
Gaud. Ferrari I, 522 o. u.
Raphael I, 564 u.
Tim. della Vite I, 652 o. u.
Giorgione II, 29 u.
Giov. Cariani II, 52 u.
Paolo Veronese II, 66 u., 68 u., 69 u , 70 o.
Guercino II, 37 u.
Cam. Procaccini II, 375 u.
Crespi Cerano II, 376 o.
E. Salmeggia II, 376 u.

MANTUA. S. Andrea. Lorenzo Costa I, 484 u. — Fermo Guisoni I, 646 o.
Castello di Corte. Mantegna u. Söhne I, 428 o.
Herzogl. Pallast. Giul. Romano I, 644 o.
Palazzo del Te. Giul. Romano u. Schüler I, 644 u. — Primaticcio I, 646 u.

MATELICA (unweit Fabriano). Franciscanerkirche. Eus. di S. Giorgio I, 476 u.

MODENA. Palazzo della Commune. Nic. dell' Abate I, 647 o.

MONREALE (bei Palermo). Dom. Mosaiken d. 12. Jh. I, 89 o, I, 92 N.
Refectorium d. Bened.-Klosters. Novelli Morrealese II, 391 o.

MONTE CASSINO. Archiv. Langob. Miniat. I, 52 N.

MONTEFALCO (unweit Foligno). S. Fortunato u. S. Francesco. Benozzo Gozzoli I, 409 u.

MONTEFIORE (Kirchenstaat). Hospitalbethaus. Giov. Santi I, 478 u.

MONTEFIORENTINO (unweit Urbino). Giov. Santi I, 479 o.

MONTE ULIVETO. S. Uliveto.

LA MOTTA (zw. Treviso und Udine). Bei Hrn. M. Scarpa Raphael (?) I, 635 o.

NEAPEL.

Catacomben. Wandgem. I, 21 o.
Dom. Tommaso degli Stefani I, 300 u. — Domenichino II, 364 o. — Lanfranco II, 372 u.
S. Angelo a Nilo. Colantonio del Fiore I, 387 o.
S. Antonio del borgo. Colantonio del Fiore I, 386 u.
Cap. des Castello nuovo. Joh. van Eyck (?) I, 486 u, II, 110 u.
S. Chiara. Franc. di M. Simone I, 386 o.
S. Domenico maggiore. Stefanone I, 386 o.
a' Gerolimini. Luc. Giordano II, 392 o.
S. Giov. a Carbonara. Leon. de Bissuccio I, 375 u.
Kirche dell' Incoronata. Giotto I, 309 u, 318 u.
S. Lorenzo maggiore. Maestro Simone I, 386 o. — Zingaro I, 488 o.
S. Maria del parto. (Joh. van Eyck?) II, 110 u.
S. Maria la nuova. Pietro Donzelli I, 489 o.
Certosa di S. Martino. Guido Reni II, 368 o. — Ribera II, 385 o. u. — M. Stanzioni II, 386 u. — Dom. Finoglia II, 387 o. — Luc. Giordano II, 392 o.

Kloster Monte Oliveto. Silv. de' Buoni I, 490 o. — Simone Papa giov. II, 85 o.
S. Restituta. Mosaik c. 1300 I, 300 u. — Silvestro de' Buoni I, 489 u.
S. Severino. Zingaro I, 488 u. — Ant. d'Amato I, 490 o.
Königl. Schloss. Raphael I, 568 o.
Beim Duca di Terranuova. Raphael I, 567 o.
Königl. Galerie degli Studj (Museo Borbonico).
Spätbyzant. Bilder I, 281 N.
Matteo da Siena I, 353 o.
(Colantonio del Fiore?) I, 387 o.
Mantegna I, 431 o.
Fil. Mazzuola I, 440 o.
Bart. Vivarini I, 441 u.
Giov. Bellini I, 451 u.
Girol. di S. Croce I, 454 o.
Pinturicchio I, 473 u.
Zingaro I, 488 o.
Die Donzelli I, 489 o.
Sim. Papa d. ält. I, 489 o.
Silv. de' Buoni I, 490 o.
Ces. da Sesto I. 520 u.
M. Venusti (nach Michelangelo) I, 536 o.
Michelangelo I, 539 u.
Fra Bartolommeo I, 544 u.
Raphael I, 617 u.
Raphael (Cop.) I, 614 u., 615 o, 616 u., 618 o, 633 u. (von A. del Sarto.)
Giov. Fra Penni I, 648 u.
A. Sabbatini I, 649 u., 650 o.
Die Santafede u. Lama I, 650 u.
Polidoro da Caravaggio I, 651 u.
Garofalo I, 656 u.
Sodoma II, 4 o.
Coreggio II, 15 o. u
Coreggio (Cop.) II, 13 u.
Parmigianino II, 23 o.
Seb. del Piombo II, 33 o.
Lorenzo Lotto II, 35 u.
Tizian (Cop.) II, 40 u.
Tizian II, 42 o., 44 u.
Andrea Schiavone II, 52 o.
Jac. Bassano II, 72 o.
Leandro Bassano II, 73 o.
Hub. van Eyck II, 104 u.
M. Wohlgemuth II, 190 u.
H. Holbein d. j. II, 283 N.
Pseudoschoreel II, 298 u.
Köln. Sch d. 16. Jh. II, 299 o.
Westfäl. Sch. d 16. Jh. II, 306 o.
Annib. Caracci II, 359 o, 360 o.
Domenichino II, 363 u.
Bart. Schedone II, 373 u.
Sassoferrato II, 374 u.
Ribera II, 386 o.
A. Vaccaro II, 387 u.
Salv. Rosa II, 388 o.
Micco Spadaro II, 390 u.
Claude Lorrain II, 535 o.
Bibliothek des Museo borbonico. Miniat. des Clovio I, 646 o.
Sammlung des Prinzen von Salerno (in den Studj aufgestellt). Raphael (Cop.) I, 615 o. — Salv. Rosa II, 388 o.

NOCERA (unweit Foligno). Hauptkirche. Nic. Alunno I, 465 u.

NOVARA. Dom. Gaud. Ferrari I, 522 o.

ORVIETO. Dom. Ugolino I, 344 N. — Fiesole I, 359 u. — Gent. da Fabriano I, 382 o., 383 o. — Benozzo Gozzoli I, 409 o. — L. Signorelli I, 420 u.
Beim Grafen Gualtieri. Ingegno I, 475 o.

PADUA. S. Antonio (Kirche u. Kloster.) Giotto I, 316 N. — Giov. u. Anton. Padovano I, 365 u. — Aldighiero da Zevio I, 366 u. — d'Avanzo I, 367 u.
Baptisterium. Giov. u. Anton. Padovano I, 365 o.
Eremitanerkirche. Giov. Miretto (?) I, 374 o. — Mantegna u. Mitschüler I, 429 o.
S. Francesco. Girol. di S. Croce I, 454 o.
Cap. S. Giorgio. Aldighiero u. d'Avanzo I, 368 u. ff.
S. Giustina. Romanino II, 55 u.
Madonna dell' Arena. Giotto I, 310 u. ff.
Scuola del Santo. Tizian und Schüler II, 49 u.
Palazzo Pisani. Jac. v. Verona I, 366 N.
Sala della ragione. Giov. Miretto I, 373 u.

PALAZZOLO (zw. Bergamo u. Brescia). Hauptkirche. V. Civerchio d. jüng. I, 439 o.

PALERMO. Rogerskapelle. Mosaiken d. 12. Jh. I, 89 u.
S. M. dell' ammiraglio. Mosaiken d. 12. Jh. I, 89 u.
Jagdzimmer Kg. Roger's. Mosaiken des 12. Jh. I, 89 u.

PARMA. Dom. Coreggio II, 13 u.
Baptisterium. Malerei c. 1230 I, 282 o.
S. Giovanni. Coreggio II, 13 o. u. — Parmigianino II, 23 u.
Kloster S. Paolo. Coreggio II, 12 o.
Kirche della steccata. Parmigianino II, 23 u.
Galerie. Coreggio II, 12 o., 15 u., 16 o. u.

PAVIA. Certosa (an der Str. nach Mailand). Bramantino d. jüng. I, 438 o. — A. Borgognone I, 438 u. — Andrea Solario I, 525 o.

PERUGIA. S. Agostino. Tadd. di Bartolo I, 351 o. — Fiorenzo di Lorenzo I, 464 u. — Pietro Perugino I, 471 u. — Eusebio di S. Giorgio I, 476 u.
S. Angelo. Malerei d. 13. Jh. I, 300 N.
Confraternità di S. Bernardino. Bened. Bonfigli I, 463 u.
Dom. L. Signorelli I, 422 u. — Baroccio II, 83 o.
S. Domenico. Fiesole I, 357 u. — Fra Bartol. da Perugia I, 463 o. — Bened. Bonfigli I, 643 u.
S. Francesco de' Conventuali. Pisanello(?) I, 423 u. — Bened. Bonfigli I, 463 u. — Fiorenzo di Lorenzo I, 464 u. — Pietro Perugino I, 471 o. — Raphael I, 575 u.
S. Francesco del monte. Pietro Perugino I, 470 u.
S. Maria nuova. Nic. Alunno I, 465 o. — Pietro Perugino I, 467 o.
S. Pietro de' Casinensi (od. maggiore). Bened. Bonfigli I, 464 o. — Pietro Perugino I, 469 o. — Adone Doni I, 477 o. — Aliense II, 64 o. — Sassoferrato II, 374 o.
San Severo (Kloster). Raphael I, 570 o. — Perugino I, 570 u.
S. Tommaso. Giannicola I, 476 u.
Bei der Gräfin Anna Alfani. Raphael I, 561 u.
Casa Baldeschi. Raphael I, 564 o.
Casa Connestabile. Raphael I, 561 o.
Collegio del Cambio. Pietro Perugino I, 469 u.
Rathspallast. Bened. Bonfigli I, 464 o. — Fiorenzo di Lorenzo I, 464 u.
Akademie. Tadd. di Bartolo I, 350 u., 351 o. — Bened. Bonfigli I, 463 u. — Pinturicchio I, 473 u. — Giamicola I, 476 u.

PESARO. S. Francesco. Giov. Bellini I, 451 o.

PIACENZA. Dom. Guercino II, 371 o.

PISA. Dom. Miniat. d. 12. Jh. I, 283 N. — Cimabue's Mosaiken I, 291 o. — Mos. d. Gaddo Gaddi I, 296 o.
S. Francesco. Niccolà di Pietro I, 341 o.
S. Pietro in Grado (an der Str. n. Livorno). Malerei d. 13. Jh. I, 284 u.
S. Ranieri. Giunta Pisano I, 286 o.
Campo santo. Giunta Pisano I, 286 o. — Buffalmaco I, 330 u. — Die beiden Orcagna I, 331 o. ff. — Pietro Laurati I, 336 u. — Simone di Martino(?) I, 338 o. — Ant. Veneziano I, 338 o. — Spinello Aretino I, 338 o. — Franc. da Volterra I, 339 u. — Pietro di Puccio I, 340 o. u. — Benozzo Gozzoli I, 410 o. — Sodoma II, 4 o.

PISTOJA. Dom. Lor. di Credi I, 514 o.

PRATO (Toscana). Dom. Angiolo Gaddi I, 322 o. — Filippo Lippi I, 399 o., 400 u.
Franciscanerkloster. Niccolà di Pietro I. 341 u.
Wohnung des Kanzlers. Filippo Lippi I, 400 u.
Tabernakel bei S. Margherita. Filippino Lippi I, 406 u.

RAVENNA. Dom. Guido Reni II, 369 o.
S. Apollinare in classe. Mosaiken d. 7. Jh. I, 71 u.
S. Apollinare nuovo. Mosaiken d. 6. Jh. I, 44 u.
Baptisterium beim Dom. Mosaiken d. 5. Jh. I, 29 u.

Camaldulenserkloster. Luca Longhi II, 84 u.
Cap. des erzbischöfl. Pallastes. Mosaiken des 6. Jh. I, 46 o.
S. Giov. Evangelista. (Giotto?) I, 315 N.
S. Maria in Cosmedin. Mosaiken des 6. Jh. I, 40 u.
S. Michele in Affricisco. Mosaiken des 6. Jh. I, 41 o.
S. Nazaro e Celso. Mosaiken des 5. Jh. I, 32 u.
S. Vitale. Mosaiken des 6. Jh. I, 41 u.

RIMINI. S. Francesco. Piero d. Francesca I, 420 o.

ROM.

S. Pietro in Vaticano. Giotto und Cavallini I, 309 o., 325 u. — (Crypta.) Simone di Martino I, 346 N. — (Archiv.) Miniat. Giotto's I, 316 o. — (Sakristei.) Stickerei des 12. Jh. I, 95 o. — Giotto I, 316 o. — Melozzo da Forli I, 435 o. — Giul. Romano I, 645 u.
Vatican. Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli I, 403 u. — Cosimo Rosselli I, 408 o. — Dom. Ghirlandajo I, 413 o. — L. Signorelli I, 420 u. — Pietro Perugino I, 467 o. — Pinturicchio I, 472 u. — Michelangelo I, 528 o. ff., 533 o. ff.
Vatican. Paulinische Kapelle. Michelangelo I, 536 u.
Vatican. Kapelle Nicolaus V. Fiesole I, 360 o.
Vatican. Sala regia. G. Vasari II, 78 u.
Vatican. Appartamento Borgia. Pinturicchio I, 472 u. — Perin del Vaga I, 648 o.
Vatican. Die Stanzen. Raphael und Schüler I, 579—597.
Vatican. Die Logen. Raphael und Schüler I, 597—601. — Giov. da Udine I, 659 u.
Vatican. Räume nächst der Gemäldegalerie. Raphael's Tapeten I, 601—607.
Vatican. Badezimmer des Cardinals Bibiena. Raphael u. Schüler I, 638 u.
Vatican; museo cristiano. Sarkophag I, 13 u. — Mos. d. 3. Jh. (?) I, 14 u., N. — Alte Bilder I, 93 N. — Em. Tzanfurnari I, 94 N. — Don. Bizamanus I, 281 N.

Vatican; Bibliothek.
Miniat. d. 7. Jh. I, 49 u.
— d. 4. od. 5. Jh. I, 50 u.
— d. 9. Jh. I, 51 o.
— d. 14. Jh. I, 60 N.
Byzant. Miniat. I, 91 u., ff.
Bulgar. Miniat. I, 98 N.
Franz. Min. d. 13. Jh I, 185 N.
Engl. Min. um 1300 I, 187 N.
Ital. Min. d. 11. Jh. I, 270 o.
It. Min. d. 13. Jh. I, 277 o.
Min. d. S. Botticelli (?) I, 404 o.
Min. des Gherardo (?) I, 416 o.
Florent. Miniat. I, 416 u.
Min. des G. Clovio I, 646 u.

(Camera de' Papiri. A. R. Mengs II, 567 o.)

Vatican. Gemäldegalerie.
Fiesole I, 357 u.
Benozzo Gozzoli I, 410 o.
Mantegna I, 431 o.
Melozzo da Forli I, 435 u.
Pietro Perugino I, 469 o., 559 o.
Raphael I, 559 o. u., 563 o, 576 o., 620 o., 628 o, 630 u. (Giul. Romano u. Fr. Penni, vgl. 648 u.)
(Coreggio?) II, 20 N.
Tizian II, 41 o.
Baroccio II, 83 u.
Domenichino II, 361 u.
A. Sacchi II, 366 o.
Guido Reni II, 367 o.
Guercino II, 371 o.
Caravaggio II, 383 o.
M. Valentin II, 384 o.
Nic. Poussin II, 469 u.

S. Agnese fuori etc. Mosaiken d. 7. Jh. I, 69 o.
S. Agostino. Raphael I, 610 o.
S. Andrea della Valle. Domenichino II, 361 u., 363 o. — Lanfranco II, 372 u.
S. Calisto. Fränk. Miniat. I, 123 u.
S. Caterina da Siena. Tim. della Vite I, 653 o.
S. Cecilia. Mosaiken d. 9. Jh. I, 80 o. — Pinturicchio I, 473 o.

S. Clemente. Mosaiken d. 12. Jh. I, 273 o. — Giovenale da Orvieto I, 273 N. — Masaccio I, 394 u.
SS. Cosma e Damiano. Mosaiken d. 6. Jh. I, 37 o.
S. Costanza. Mosaiken d. 4. Jh. I, 25 o. — Mos. d. 13. Jh. I, 276 o.
S. Croce in Gerusalemme. Pinturicchio I, 473 o.
S. Eusebio. A. R. Mengs II, 567 o.
S. Francesca Romana. Mosaik d. 9. Jh. (?) I, 81 u.
S. Giorgio in velabro. Frescobild I, 71 o.
S. Gregorio in monte Celio (sammt Nebenkapellen). Domenichino II, 362 u. — Guido Reni II, 368 u.
Lateran. Kirche. Mosaik d. Jac. Toriti I, 295 o. — Gem. Giotto's I, 318 o. — Berna da Siena I, 350 u. — M. Venusti (nach Michelangelo) I, 538 o.
Lateran. Cap. Sancta Sanctor. Mosaik d. 9. Jh I, 76 u. — Wandgem. des 9. Jh. I, 81 N.
Lateran. Baptisterium. Mosaiken d. 5. Jh. I, 33 u. — Mos. d. 7.Jh. I, 70 o.
S. Lorenzo fuori le mura. Mosaiken d. 6. Jh. I, 48 u. — Wandgem. d. 13. Jh. I, 275 o. u. — Mosaik d. 13. Jh. I, 275 u.
S. Lorenzo in panisperna. Pasquale Cati II, 81 o.
S. Luigi de' Francesi Pellegr. Tibaldi I, 656 o. — Franc. Bassano II, 73 o. — Siciolante da Sermoneta II, 81 o. — Domenichino II, 362 o. — Caravaggio II, 382 u.
S. Marco. Mosaiken d. 9. Jh. I, 81 o. — Carlo Crivelli I, 443 o.
S. Maria degli Angeli. G. Muziano II, 56 o. — Domenichino II, 363 o. — P. Subleyras II, 474 o. — Pompeo Batoni II, 567 u.
S. Maria dell' Anima. Giul. Romano I, 643 u. — Mich. Cocxie II, 320 u. — C. Saraceno II, 384 u.
S. Maria Araceli. Pinturicchio I, 472 u.
S. Maria in Cosmedin. Mosaik d. 8. Jh. I, 75 u.
S. Maria maggiore. Mosaiken d. 5. Jh. I, 31 u. — Mos. d. Jac. Toriti I, 295 u. — Mos. d. Cosmaten Johann. I, 296 o. — Mos. d. Phil. Rusuti I, 296 o.
S. Maria sopra Minerva. Mos. d. Cosmaten Johann. I, 296 o. — Filippino Lippi I, 405 o. u. — Raff. del Garbo I, 554 o.
S. Maria della navicella. Mosaiken d. 9. Jh. I, 80 u.
S. Maria della Pace. Raphael I, 609 o. — Timoteo della Vite I, 609 u. — Bagnacavallo I, 653 u. — B. Peruzzi II, 6 o. — Siciolante da Sermoneta II, 81 o.
S. Maria del Popolo. Pinturicchio I, 473 o. — Raphael I, 588 N., 611 u. — Seb. del Piombo II, 33 o.
S. Maria in Trastevere. Mosaiken d. 12. Jh. I, 271 u. ff. — Mos. Cavallini's I, 324 o. — Agostino Ciampelli II, 82 o.
S. Maria della Vallicella. Rubens II, 398 N.
S. Martino a' Monti. Gasp. Poussin II, 532 o.
SS. Nereo ed Achilleo. Mosaiken d. 9. Jh. I, 77 u.
S. Onofrio. Pinturicchio I, 473 o. — Leon. da Vinci I, 510 o. — B. Peruzzi II, 5 u.
S. Paolo fuori le mura. Mosaiken d. 5. Jh. I, 34 o. — Wandgem. d. 12. Jh. I, 275 o. — Mosaiken d. 13. Jh. I, 35 o., 274 o. — Mos. d. 14. Jh. I, 323 N. — Erzthüren d. 11. Jh. II, 96 o.
S. Pietro in Montorio. Dan. da Volterra I, 541 o. — Seb. del Piombo II, 33 o.
S. Pietro in vincoli. Mosaik d 7. Jh. I, 70 u.
S. Prassede. Mosaiken d. 9. Jh. I, 78 o. — Guil. Romano I, 645 u.
S. Pudenziana. Mosaiken d. 4. Jh. (?) I, 47 u. — Agostino Ciampelli II, 82 o. — Pomarancio II, 83 u.
SS. Quattro Coronati. Wandgem. d. 13. Jh. I, 275 u.
S. Sabina. Thürreliefs I, 274 o. — Sassoferrato II, 374 u.

S. Stefano rotondo. Mosaiken d. 7. Jh. I, 70 o.
S. Silvestro a monte Cavallo. Arpino II, 82 u.
S. Spirito. Marc. Venusti I, 540 u.
S. Teodoro. Mosaiken d. 7. Jh. I, 48 o.
Sta. Trinità de' Monti. Dan. da Volterra I, 541 o.
S. Urbano (della Caffarella). Wandgem. v. 1011 I, 270 u.
S. Vincenzo alle tre fontane (vor Porta S. Paolo). Cop. nach Raphael I, 608 o.

Catacomben von S. Ponziano. Wandgem. I, 20 o.
Catacomben des h. Calixtus. Wandgem. I, 18 ff., I, 20 u.

Accademia di S. Luca. Raphael I, 630 u.
Villa Albani (vor Porta Salara). Pietro Perugino I, 648 u. — A. R. Mengs II, 567 o.
Palazzo Barberini. Miniat. d. 11. Jh. I, 270 u. (sammt der übrigen Bibl. unzugänglich). — Raphael I, 632 o. — Tizian (?) II, 48 o. — A Dürer II, 213 o. — Lanfranco II, 372 u. — Pietro da Cortona II, 380 u.
Casa Bartholdi (Pal. de' Zuccheri, bei Trinità de' Monti). Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow II, 580 o.

Palazzo Borghese.

Leon. da Vinci I, 499 o.
Leon. da Vinci (Copie) I, 512 o.
A. del Sarto I, 550 u.
Dom. Puligo I, 551 u.
Raphael I, 575 o (635 u.?)
Schule Raphael's I, 639 o.
Giul. Romano I, 645 u.
Innoc. da Imola I, 655 o.
Garofalo I, 656 u.
Dosso Dossi I, 658 o.
Giambatt. Dossi I, 658 u.
Sodoma II, 4 u.
Coreggio II, 21 o.
Giorgione II, 26 u.
Seb. del Piombo II, 33 o.
Palma vecchio II, 34 u.
Tizian II, 45 o. (?), 47 o.
Sassoferrato n. Tizian II, 47 o.
Giov. Antonio (oder Bernardino) da Pordenone II, 56 u.
Fed. Zuccaro II, 82 o.
Baroccio II, 83 u.
A. Dürer II, 236 N.
Annib. Caracci II, 359 o.
Domenichino II, 363 u.
Franc. Albani II, 365 o.
G. F. Grimaldi II, 373 o.
Caravaggio II, 383 o.
M. Valentin II, 384 u.
Courtois Bourguignon II, 391 u.
Van Dyck II, 413 u.

Galerie des Capitols (Pal. de' Conservatori). Lod. Mazzolini I, 434 u. — Bern. de Conti I, 436 u. — Coreggio (?) II, 15 u. — Guido Reni II, 369 o. — Guercino II, 371 o. — Caravaggio II, 383 u. — Rubens II, 398 N.
(Capelle dieses Pallastes). Pinturicchio oder Ingegno I, 473 o.

Palazzo Colonna.

Jac. d'Avanzo I, 362 N.
Marc. Venusti I, 540 u.
Dom. Puligo I, 551 u.
Giul. Romano I, 645 u.
Bagnacavallo I, 654 o.
Palma vecchio II, 34 u.
Tizian (?) II, 38 u., 49 o.
Annib. Caracci II, 361 o.
Franc. Albani II, 365 o.
Lanfranco II, 372 u.
Salv. Rosa II, 389 o.
Orbetto II, 393 u.
Van Dyck II, 418 o.
Nic. Poussin II, 469 o.
Gasp. Poussin II, 532 o.

Palazzo Corsini.

Fiesole I, 358 u.
Michelangelo (Cop.) I, 538 o.
Fra Bartolommeo (?) I, 573 N.
Polidoro da Caravaggio I, 651 o.
Tizian II, 48 u.
Baroccio II, 83 u.
Lod. Caracci II, 357 u.
Ribera II, 386 o.
Salv. Rosa II, 388 o.
Rubens II, 398 N.
Murillo II, 457 u.
Gasp. Poussin II, 532 o.

Palazzo Doria.

Lod. Mazzolini I, 434 u.
Michelangelo (Cop.) I, 538 u.
Raphael (Cop.) I, 634 o.
Raphael I, 635 u.
Garofalo I, 656 u.
Seb. del Piombo II, 33 o.
Tizian II, 42 o.
Lod. Caracci II, 357 u.
Annib. Caracci II, 360 u.
Domenichino II, 364 o.
Caravaggio II, 384 o.
G. van den Eeckhout II, 432 o.
Velasquez II, 449 o.
Nic. Poussin II, 531 o.
Gasparo Poussin II, 532 o.
Claude Lorrain II, 534 u.
Joh. Both II, 537 o.

Palazzo Farnese. Annib. Caracci II, 359 o.
La Farnesina. Raphael I, 636 u., 637 u. — Giul. Romano I, 637 o., 642 u. — Sodoma II, 2 u. — B. Peruzzi II, 5 u., 6 o.
Galerie des verst. Cardinals Fesch. (Bei der Auction nach dessen Tode theils zerstreut, theils von den Erben zurückgekauft). Fiesole I, 358 u. — Raphael I, 559 u. — Perin del Vaga I, 648 u.
Im Besitz des Fürsten Gabrielli. Raphael I, 565 o.
Bei Hrn. Comthur v. Kestner, K. Hannöv. Gesandten. Sodoma II, 4 o.
Villa Lante (auf d. Janiculus). Giul. Romano I, 642 u.
Villa Ludovisi. Domenichino II, 364 o. — Guercino II, 371 u.
Villa Madama. Giul. Romano I, 643 o. — Giov. da Udine I, 659 u.
Jagdschloss la Magliana (vor Porta Portese). Raphael I, 608 o.
Palazzo Massimi. Dan. da Volterra I, 541 u
Villa Massimi. Koch, Veit, Overbeck, Schnorr u. Führich II, 580 o.
Päpstl. Pallast des Quirinals. Melozzo da Forli I, 435 o. — Fra Bartolommeo I, 545 o. — Guido Reni II, 370 o.
Palazzo Rospigliosi. Guido Reni II, 368 o, 369 u. — Rubens II, 398 N.
Palazzo Sciarra. Leon. da Vinci (Luini?) I, 510 u., 511 N. — Raphael I, 633 u. — Tizian II, 38 u., 48 o. — Mart. Schongauer II, 180 o. — L. Cranach d. ä. II, 258 u. — Caravaggio II, 383 u. — M. Valentin II, 384 u. — Claude Lorrain II, 534 u. — Joh. Both II, 537 o.
Palazzo Spada. Leon. da Vinci (Cop.) I, 511 u. — Guido Reni II, 369 u. — Guercino II, 371 o. — Caravaggio II, 383 u., 384 o. — M. A. Cerquozzi II, 391 u.
Villa Spada (auf d. Palatin). Schule Raphael's I, 639 o.
Palazzo Verospi. Franc. Albani II, 365 o.

SALERNO. Dom. Mosaiken d. 11. Jh. I, 88 u. — Erzthüren d. 11. Jh. I, 96 u. — A. Sabbatini I, 649 u.

SARONNO (unweit Mailand). Kirche. Bern. Luini I, 517 u. — Gaud. Ferrari I, 524 o.

SAN SEVERINO (Kirchenstaat). Kirche des Castells. Nic. Alunno I, 465 u.
S. Agostino. Pinturicchio I, 474 o. u

SIENA. Dom. Duccio I, 297 o., 299 u. — Pietro di Lorenzo I, 348 u. — Miniat d. Liberale I, 459 o. — Pinturicchio u. Raphael I, 474 o., 563 u. — Dom. Beccafumi II, 5 o.
S. Agostino. Matteo da Siena I, 353 o. — Sodoma II, 3 u.
S. Bernardino. Jac. Pacchiarotto I, 485 u, 486 o. — Sodoma II, 3 o. — Beccafumi II, 3 o, 4 u.
S. Caterina. Jac. Pacchiarotto I, 485 u.
S. Domenico. Guido da Siena I, 285 u. — Matteo da Siena I, 353 o. — Sodoma II, 2 u.
Kirchlein Fonte Giusta. Bern. Fungai I, 485 u. — B. Peruzzi II, 6 o.
S. Francesco. Sodoma II, 3 u.
S. Spirito. Sodoma II, 3 u.
Ospedale della Scala. Domen. di Bartolo I, 352 o.
Stadtthor S. Viene. Sodoma II, 3 u.
Palazzo publico. Spinello Aretino I, 338 u. — Simone di Martino I, 346 o. — Ambr. di Lorenzo I, 348 u. — Tadd. di Bartolo I, 351 o. u. — Sodoma II, 3 u.
Accademia delle belle arti. Gem. v. 1215 I, 284 u. — Duccio I, 300 o. — Tadd. di Bartolo I, 351 o. — A. del Brescianino I, 485 u. — Jac. Pacchiarotto I, 485 u. — Sodoma II, 4 o. — Maestro Riccio II, 4 u. — Dom. Beccafumi II, 5 o.

SPELLO (zwischen Perugia u. Foligno). Dom. Pinturicchio I, 474 u.
S. Andrea. Pinturicchio I, 474 u.

SPOLETO. Dom. Mosaik. d. Solsernus I, 276 o. — Filippo Lippi I, 400 o.
Stadthaus. Spagna I, 475 u.

TOLENTINO. S. Nicola. Die San Severino I, 385 o.

TORCELLO. Dom. Mosaik d. 12. Jh. I, 277 u.

TREVI. Madonna delle lagrime. Spagna I, 475 u.
S. Martino. Spagna I, 475 u.

TREVISO. Dominicanerkloster. Tho. v. Mutina I, 364 N.
S. Niccolo. Marco Pensaben II, 31 o. (wo das Werk fälschlich Seb. del Piombo genannt und nach S. Niccolo in Venedig versetzt ist).

TURIN. Königl. Galerie. Gaud. Ferrari I, 522 o. — Raphael(?) I, 615 u. — Palma vecchio II, 34 u. — Paolo Veronese II, 68 u. — Memling II, 134 u.

MONTE ULIVETO MAGGIORE (zw. Siena u. Rom). Kloster. L. Signorelli I, 422 o. — Sodoma II, 2 o.
S. Anna in Creta (unweit davon). Sodoma II, 2 u.

URBINO. Dom. Tim. della Vite I, 652 u.
S. Agata. Justus von Gent II, 116 u.
S. Andrea. (Raphael?) I, 559 o.
S. Bernardino. Giov. Santi I, 479 o.
S. Chiara. Ingegno I, 559 o.
S. Francesco. Giov. Santi I, 479 o.
S. Giov. Battista. Die San Severino I, 384 u.
S. Giuseppe. Tim. della Vite I, 652 u.
S. Sebastiano. Giov. Santi I, 478 u.
S. Trinita. Tim. della Vite I, 652 u.
Geburtshaus Raphaels. Giov. Santi I, 479 u., 558 u.

VAPRIO (unweit Mailand). Schloss. Franc. Melzi I, 519 u.

VARALLO (Piemont). Cap. del sacro Monte. Gaud. Ferrari I, 523 o.
S. Maria di Loreto. Gaud. Ferrari I, 523 u.
Minoritenkloster. Gaud. Ferrari II, 523 u.

VENEDIG.
Kirche al Carmine. Cima da Conegliano I, 455 o.
S. Caterina. Tizian II, 42 o. — Paolo Veronese II, 66 u.
S. Francesco della Vigna. Fra Ant. da Negroponte I, 443 u. — P. M. Pennacchi I, 453 u. — Franc. di S. Croce I, 454 o. — Bat. Franco II, 59 u. — Paolo Veronese II, 66 o. u. — Palma giov. II, 392 u.
S. Giorgio de' Greci. Neubyzant. Malerei I, 102 N.
S. Giorgio de' Schiavoni. Vittore Carpaccio I, 458 u.
S. Giov. Crisostomo. Giov. Bellini I, 450 o. — Seb. del Piombo II, 30 u., 31 o.
S. Giov. Elemosinario. Marco Vecellio II, 51 o.
S. Giovanni e Paolo. Bart. Vivarini I, 441 u., 442 o. — Luigi Vivarini I, 442 N. — Giov. Bellini I, 449 o. — Rocco Marconi II, 35 o. — Lorenzo Lotto II, 36 o. — Tizian II, 42 u. — Tintoretto II, 62 u. — Leandro Bassano II, 73 o
Jesuitenkirche. Tizian II, 42 u.
San Marco. Mosaiken d. 10., 11. etc. Jh. I, 84 o. — Mos. d. 12. Jh. I, 277 u., 278 N. — Mos. d. 13. Jh. I, 278 o. ff. — Mos. d. 14. Jh. I, 376 u. — Mos. des Giambono I, 379 o. — Altartafel d. 10. Jh. I, 94 o. — Erzthüren I, 96 u. — Sculpturen I, 97 u.

S. Maria formosa. Palma vecchio II, 34 u.
S. M. gloriosa de' Frari. Bart. Vivarini I, 442 o. — L. Vivarini u. M. Basaiti I, 442 u., 456 u. — Giov. Bellini I, 449 o. — Tizian II, 40 u. — Bern. Licinio II, 57 u. — Palma giov. II, 392 u.
S. Maria dell' Orto. Tintoretto II, 63 o.
S. Maria della Salute. P. M. Pennacchi I, 453 u.
S. Pantaleone. Giov. u. Ant. da Murano I, 378 u.
Kirche del Redentore. Giov. Bellini I, 450 u.
San Rocco. Gio. Ant. Pordenone II, 57 o.
Scuola di San Rocco. Tintoretto II, 62 u.
S. Salvatore. Giov. Bellini I, 449 u. — Tizian II, 49 u., 50 o.
S. Sebastiano. Paolo Veronese II, 66 u., 67. 68.
San Vitale. Vittore Carpaccio I, 458 o.
S. Trovaso. Tintoretto II, 63 o.
S. Zaccaria. Giov. u. Ant. da Murano I, 379 o. — Giov. Bellini I, 449 u. — Palma vecchio II, 34 o. — Tintoretto II, 62 u.
Dogenpallast. Tizian II, 43 o. — Marco Vecellio II, 51 o. — Bat. Franco II, 59 u. — Tintoretto II, 62 u., 63 o. — Paolo Veronese II, 68 u., 69 o. — Franc. Bassano II, 72 u. — Palma giov. II, 392 u.
(Biblioteca di San Marco). Memling II, 135 u.
Palazzo reale. Luc. v. Leyden(?) II, 311 o.
Palazzo Barbarigo. Giorgione(?) II, 29 N. — Tizian II, 42 o., 45 o., 48 u., 49 o.
Bei Hrn. Mantovani. Giacomo Bellini I, 426 u.

Palazzo Manfrini.
Nic. di Pietro I, 377 u.
Jacob. de Flore I, 378 o.
F. Squarcione I, 426 o.
Marco Zoppo I, 432 u.
Antonello da Messina I, 447 o.
Giov. Bellini I, 450 o. u.
P. F. Bissolo I, 453 o.
Girol. di S. Croce I, 454 o.
Vinc. Catena I, 454 u.
Andrea Previtali I, 455 o.
Ces. da Sesto I, 520 o.
Gaudenzio Vinci(?) I, 520 N.
Giul. Romano I, 645 o.
Giorgione II, 26 o., 28 u.
Palma vecchio II, 34 u.
Rocco Marconi II, 35 o.
Tizian II, 38 u., 39 u., 47 o., 48 u.
Geronimo Savoldo II, 52 u.
G. B. Moroni II, 55 o.
Romanino II, 55 u.
Gio. Ant. Pordenone II, 56 u.
Paris Bordone II, 58 o., 59 o.
Caravaggio II, 383 u.
C. Saraceno II, 384 u.
Jan Steen II, 498 o.

I. R. Accademia delle belle arti.
Caterina Vigri I, 362 o.
N. Semitecolo I, 376 u.
Lor. Veneziano I, 377 o.
Michele Mattei I, 377 o.
Mich. Giambono I, 378 o.
Giov. u. Ant. v. Murano I, 378 u.
Bart. Vivarini I, 441 u.
Luigi Vivarini I, 442 u.
Antonello da Messina I, 447 u.
Giov. Bellini I, 449 o. u., 450 u.
Gentile Bellini I, 452 o.
P. F. Bissolo I, 453 o.
Martino da Udine I, 453 u.
Girol. di S. Croce I, 454 o.
Vinc. Catena I, 454 u.
Cima da Conegl. I, 455 u.
Marco Marziale I, 456 o.
Marco Basaiti I, 456 u.
Vittore Carpaccio I, 457 u., 458 o.
Giov. Mansueti I, 458 u.
Lazz. Sebastiani I, 458 u.
Bart. Montagna I, 459 o.
Leon da Vinci (Handz.) I, 502 o.
Garofalo I, 657 o.
Giov. da Udine I, 660 o.
Giorgione II, 28 o.
Seb. Florigerio II, 33 u.
Palma vecchio II, 34 o. u.
Rocco Marconi II, 35 o.
Tizian II, 38 u., 39 o., 40 o., 41 u., 50 o.
Bonifazio Venez. II, 51 u.
Andrea Schiavone II, 52 o.
Dom. Campagnola II, 52 u.
G. B. Moroni II, 55 o.
Gio. Ant. Pordenone II, 57 o.
Paris Bordone II, 58 u., 59 o.
Tintoretto II, 62 u.
Paolo Veronese II, 66 u., 69 u.
Paolo's Erben II, 70 o.
Leandro Bassano II, 73 o.
Herri de Bles II, 322 u.
Lanfranco II, 372 u.
Dom. Feti II, 377 u.
Palma giov. II, 392 u.
Padovanino II, 393 o. u.
Pietro Longhi II, 514 o.
Jaques Callot II, 515 o.

VERCELLI. S. Cristoforo. Gaud. Ferrari I, 522 u., 524 o. — Bern. Lanini I, 523 u., 524 u.
S. Paolo. Gaud. Ferrari I, 523 u.
S. Giuliano. Bern. Lanini I, 524 u.

VERONA. Dom. Liberale I, 459 o. — Torbido II, 33 u. — Tizian II, 39 u.
S. Anastasia. Wandgem. d. 14. Jh. I, 374 u. — Liberale I, 459 o. — Franc. Morone I, 459 u. — Girol. da Libri I, 459 u.
S. Eufemia. Stefano da Zevio I, 375 o. — G. F. Carotto II, 7 o.
S. Fermo. Stefano da Zevio I, 375 o. — Pisanello I, 423 u. — Liberale I, 459 o.
S. Nazaro e Celso. Langob. Wandgem. I, 52 N. — Wandgem. des 14. Jh. I, 374 u.
S. Zeno. Wandgem. d. 14. Jh. I, 374 u. — Mantegna I, 431 o.
Bischöfl. Pallast. Giacomo Bellini I, 427 o.
Haus No. 5522. Franc. Morone I, 459 u.
Gal. des Rathspallastes. Turonus I, 375 o. — Pisanello I, 423 u. — F. Squarcione I, 426 o. — Girol. da' Libri I, 460 o. — G. F. Carotto II, 6 u. — Tizian II, 43 u. — Giolfino, dal Moro, Brusasorci etc. II, 64 o.

VICENZA. S. Corona. Giov. Bellini I, 451 u.

Deutschland.

AACHEN. Dom. Hugo v. d. Goes II, 118 u.
Bei Hrn. Oberregierungsrath Bartels. Gem. d. 14. Jh. I, 212 u. — Westphäl. Sch. d. 15. Jh. II, 163 o.
Bettendorf'sche Sammlung. A. Dürer II, 231 o.
Bei Hrn. J. van Houtem. Rog. v. d. Weyde II, 138 o.

ADELBERG (in Schwaben). Klosterkirche. Barth. Zeitblom II, 172 o.

ALTENBERG (a. d. Lahn). Kirche. Köln. Schule d. 14. Jh. I, 210 u. — Schule M. Stephans I, 252 o.

ALTENBERG (bei Köln). Klosterkirche. Glasgem. I, 204 u., 256 u.

AMBERG (Oberpfalz). Pfarrkirche. C. de Crayer.
Malteserkirche. C. de Crayer.

AMPFURTH (Regierungsbez. Magdeburg). Kirche. Adam Offinger II, 330 o.

ANDERNACH. Pfarrkirche. Malerei d. 13. Jh. I, 191 u.

ANNABERG. S. Annenkirche. Matth. Grünewald II, 248 u. — L. Cranach d. jüng. II, 264 u. — H. Holbein d. j. II, 274 N.

ANSPACH. Stiftskirche. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 173 u.

ASCHAFFENBURG. Stiftskirche. Matth. Grünewald II, 248 u.
Hofbibliothek. Miniat. Beham's II, 241 o. — Glockendon's II, 241 o. — Miniat. d. 12. Jh. II, 592 u.
Galerie. Matth. Grünewald II, 248 u.

AUGSBURG. Dom. Glasgem. d. 12. Jh. I, 175 o. — Art des Herlen II, 168 u. — Thom. Burgkmayr II, 186 u — Chr. Amberger II, 292 u.
S. Anna. L. Cranach d. ä. II, 258 u. — Hans Burgkmayr II, 272 o. — Chr. Amberger II, 292 u.
Barfüsserkirche. J. v. Sandrart II, 435 o.
S. Jacob. Plank II, 181 u.
S. Ulrich. Ulmer Schule (?) II, 182 o.
Rathhaus. Chr. Amberger II, 292 u.
Weberhaus. P. Kaltenhofer II, 181 u.

Oeffentl. Galerie.

Barth. Zeitblom II, 172 o.
Holbein d. Grossv. II, 182 o.
Holbein d. ält. II, 184 o.
Thom. Burgkmayr II, 186 u.
A. Dürer II, 207 N.
A. Altdorfer II, 245 u.
Georg Pens II, 247 o.
L. Cranach d. ältere II, 259 o.
Mart. Schaffner II, 267 u.
Hans Burgkmayr II, 270 u.
H. Holbein d. j. II, 274 o.
Chr Amberger II, 292 u.
Salv. Rosa II, 389 u.
P. van Laar II, 499 u.

BAMBERG. Dom. Wandgem. d. 13. Jh. I, 153 o. — Matth. Grünewald II, 249 u.
(Domschatz.) Stickerei d. 11. Jh. I, 95 N.
Oeffentl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh (?) I, 126 o. — Miniat. d. 11. Jh. I, 137 o.

BERLIN.

Campo santo des Domes. Cornelius II, 581 u.
Im Besitz des Prinzen Wilhelm, Oheims Sr. Maj. H. Holbein der jüngere II, 282 o.
Bei Hrn. Hofr. F. Förster. Lippo Memmi I, 347 u.
Galerie des Grafen A. Raczynski. Siciolante da Sermoneta II, 80 u. — Sofon. Anguisciola II, 375 o.
K. Schauspielhaus. W. Wach II, 584 o.
Galerie des Königl. Schlosses. Michelangelo (Cop.) I, 537 u., 539 u. — L. Cranach d. ä. II, 257 u., 260 o. — Corn. v. Harlem II, 327 u. — Rubens II, 409 o. — Wilh. Honthorst II, 435 o. — Wateau und Nachf. II, 517 o. — J. L. David II, 575 o.
Königl. Akademie der Künste. A. J. Carstens II, 568 u.
Königl. Bibliothek. Miniat. um 1200 I, 162 u., 163 o
Königl. Sammlung der Handzeichnungen. H. Holbein der ält. u. jüng. II, 284 u.

Königl. Museum.

Byzant-Venez. I, 107 N.
Gem. d. 14. Jh. I, 212 o. u.
Altschlesisch. 15. Jh. I, 224 u.
Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 228 u.
Wilhelm v. Köln I, 236 o.
Schule M. Wilhelms I, 240 u.
Schule M. Stephans I, 252 u.
Köln.-westfäl. Schule I, 255 u.
Giotto I, 313 o.
Taddeo Gaddi I, 321 o.
Spinello Aretino I, 338 N.
Simone di Martino I, 347 o.
Pietro u. Ambr. di Lorenzo I, 348 N.
Domen. di Bartolo I, 352 o.
Fiesole I, 358 u.
Gritto da Fabriano I, 380 u.
Gent. da Fabr. I, 382 o.
Filippo Lippi I, 400 u.
Sandro Botticelli I, 402 u., 403 u.
Filippino Lippi I, 407 o.
Cosimo Rosselli I, 408 o.
Domen. Ghirlandajo I, 414 u.

Davide u. Bened. Ghirlandajo I, 414 u.
A. del Castagno I, 417 o.
Ant. Pollajuolo I, 419 u.
L. Signorelli I, 422 u.
Mantegna I, 430 u.
Marco Zoppo I, 432 o.
Cosimo Tura I, 432 u.
Lod. Mazzolini I, 434 o. u.
Domen. Panetti I, 435 o.
Bern. de' Conti I, 436 u.
Bramantino d. ält. I, 437 o.
A. Borgognone I, 439 o.
P. Franc. Sacchi I, 439 o.
Bart. Vivarini I, 441 u.
Luigi Vivarini I, 442 o.
Carlo Crivelli I, 443 o.
Rugerius I, 443 o.
Antonello da Messina I, 447 o.
Giov. Bellini I, 449 o., 452 o.
P. F. Bissolo I, 453 o.
P. degli Ingannati I, 453 o.
A. Cordelle Agi I, 453 u.
Girol. di S. Croce I, 454 o.
Franc. di S. Croce I, 454 u.
Vinc. Catena I, 454 u.
Andrea Previtali I, 455 o.
Cima da Conegl. I, 455 u.
Marco Marcone I, 456 o.
Marco Basaiti I, 456 u.
Vittore Carpaccio I, 458 u.
Bart. Montagna I, 459 o.
Franc. Morone I, 459 u.
Fiorenzo di Lorenzo I, 464 u.
Nic. Alunno I, 466 o.
Pietro Perugino I, 467 o.
Pinturicchio I, 474 o.
Rocco Zoppo I, 477 o.
Giov. Santi I, 478 u.
Marco Palmezzano I, 479 u.
Franc. Francia I, 482 o.
Giul. u. Giac. Francia I, 483 u.
Amico Aspertini I, 483 u.
Lorenzo Costa I, 484 u.
Pier di Cosimo I, 513 o.
Lor. di Credi I, 514 o.
G. A. Sogliani I, 514 o.
G. Bugiardini I, 514 u.
G. A. Beltraffio I, 519 o.
Franc. Melzi I, 519 u.
Gianpedrino I, 521 o.
Bern. Lanini I, 524 u.
Andrea Solario I, 525 o.
Michelangelo (Cop.) I, 538 u.
Seb. d. Piombo (n. Michelangelo) I, 539 o.
Pontormo (n. Michelang.) I, 539 u.
Fra Bartolommeo und M. Albertinelli I, 545 u.
A. del Sarto I, 550 u.
Pontormo I, 551 u.
Raff. del Garbo I, 553 u.
Raphael I, 560 u., 561 o. u., 572 u.
Raphael (Cop.) I, 614 u., 626 u., 633 o.
Lionardo il Pistoja I, 649 o.
Tim. della Vite I, 653 o.
Bagnacavallo I, 654 o.
Innoc. da Imola I, 655 o.
G. Marchesi da Cotignola I, 655 u.
Garofalo I, 656 u.
Dosso Dossi I, 657 u.
Ortolano I, 659 o.
Sodoma II, 4 o.
B. Peruzzi II, 6 o.
Coreggio II, (17 N.), 20 o. u.
F. M. Rondani (?) II, 17 N., 22 N.
Girol. di Mich. Mazzuola II, 24 o.
Seb. del Piombo II, 32 o.
Lorenzo Luzzo II, 35 u.
G. Paolo l'Olmo II, 35 u.
Tizian II, 49 o.
Franc. Vecellio II, 51 o.
G. Savoldo II, 53 o.
Moretto II, 54 u.
G. B. Moroni II, 55 o.
Romanino II, 56 o.
Gio. Ant. Pordenone II, 57 o. u.
Bern. Licinio II, 57 u.
Paris Bordone II, 58 u.
Bat. Franco II, 59 u.
Tintoretto II, 62 o.
Paolo Veronese (?) II, 66 o.
Carlo Caliari II, 70 u.
Jac. Bassano II, 72 o. u.
G. Vasari II, 78 u.
Ang. Bronzino II, 79 u.
Lor. Sabbatini II, 84 o.
Luca Cambiaso II, 85 o.
Die Van Eyck II, 98 ff.
Michael Coexie II, 104 o.
Joh. van Eyck II, 108 u.
Gerh. v. d. Meeren II, 116 o.
P. Christophsen II, 117 u.
Hugo v. d. Goes II, 118 u.
Justus von Gent (?) II, 121 o.
Rog. v. Brügge II, 123 u.
Rog. v. d. Weyde II, 137 u.
Hieron. Bosch II, 143 u.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 155 o.
Conr. Fyoll II, 160 o.
Jarenus II, 163 o.
Hans v. Kulmbach II, 238 o.
Heinr. Aldegrever II, 238 o.
Barth. Beham II, 240 u.
Georg Pens II, 247 u.
L. Cranach d. ält. II, 257 u., 259 u., 260 u., 261 u.
Hans Baldung II, 269 u.
H. Holbein d. jüng. II, 283 u., 290 u.
Chr. Amberger II, 292 u.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 303 u.
Schule von Calcar II, 305 o.
Die Dünwegge II, 305 u.
Westfäl. Sch. d. 16. Jh. II, 306 o.
Ludger zum Ring d. j. II, 307 o., 321 N.
Jan Mostaert II, 311 u.
Quint. Messys II, 314 o.
Joh. Mabuse II, 318 o. u.
Ant. Moro II, 320 o.
Nic. Lucidel II, 320 o.
Lanc. Blondeel II, 320 u.
Patenier und Bles II, 322 o.
Lamb. Lombard II, 324 u.
Franz Floris II, 325 o.
Mart. de Vos II, 326 o.
Corn. v. Harlem II, 327 u.
Abr. Bloemart II, 327 u.
Barth. de Bruyn II, 329 o.

J. Rottenhammer II, 331 o.
Pedro Campaña II, 340 o.
Lod. Caracci II, 357 o.
Annib. Caracci II, 360 u.
Guido Reni II, 368 o., 369 o.
G. F. Grimaldi II, 373 o.
Giul. Ces. Procaccini II, 376 o.
Crespi Cerano II, 376 o.
Carlo Dolci II, 379 u.
Caravaggio II, 383 u., 384 o.
Ribera II, 385 u.
Salv. Rosa II, 390 u.
M. A. Cerquozzi II, 391 u.
Luc. Giordano II, 392 u.
Van Dyck II, 412 o., 414 o. u., 416 u., 417 u.
Corn. de Vos II, 418 u.
Thom. Willeborts II, 418 u.
Franz Hals II, 421 u.
Th. de Keyser II, 421 u.
Rembrandt II, 427 u., 428 o., 429 o.
G. van den Eeckhout II, 431 u., 432 o.
Ferd. Bol II, 432 u.
Joris v. Vliet II, 433 o.
Sal. Koning II, 433 u.
G. Honthorst II, 434 u.
J. v. Sandrart II, 435 o.
J. Sustermans II, 435 u.
J. Kupetzky II, 436 o.
Zurbaran II, 446 u.
Murillo II, 455 o., 459 u.
J. Carenno de Miranda II, 462 u.
Sim. Vouet II, 466 u.
Nic Poussin II, 469 u.
Le Sueur II, 471 o.
P. Mignard II, 471 u.
Le Brun II, 472 o.
Ant. Pesne II, 474 o.
P. Breughel d. ält. II, 485 u.
P. Breughel d. jüng. II, 486 u.
D. Vinckebooms II, 486 u.
Teniers d. jüng. II, 490 o. u.
Corn. Bega II, 495 o.
Palamedes II, 500 u.
Terburg II, 503 o.
Gerh. Dou II, 506 o., 507 u.
G. Metzu II, 508 u., 509 o.
G. Schalcken II, 511 u.
Wateau II, 517 o.
Corn Matsys II, 520 o.
Joh. Breughel II, 522 o.
Fouquiers u. Gyzens II, 522 u.
R. Savery II, 523 o.
D Vinckebooms II, 523 u.
Jod. Momper II, 524 o.
P. Snayers II, 526 o.
Paul Bril II, 528 o.
Versch. Nachf. d Gasp. Poussin II, 533 o.
Claude Lorrain II, 535 o.
Swanevelt II, 536 o.
Joh. Both II, 537 o.
H. Sachtleven II, 538 u.
J. Griffier II, 538 u.
Joh Hackert II, 539 o.
J. B Weenix II, 539 u.
Berghem II, 540 u.
J. v. d. Meer d. jüng. II, 543 o.
J. v. Goyen II, 545 o.
J. Lievensz II, 545 u.
A. van der Neer II, 546 o.
A. Waterloo II, 546 u.
Jac. Ruisdael II, 547 u., 549 o.
Sal. Ruisdael II, 549 u.
Hobbema II, 550 o.
J. R de Vries II, 550 o.
Everdingen II, 551 o.
A. Willarts II, 551 u.
A Smit II, 552 o.
L. Backhuisen II, 552 u., 553 o.
H. v. Steenwyk II, 554 u.
Fr. Snyders II, 558 o.
Joh. Fyt II, 558 u.
Rutharts II, 558 u.
P. Caulitz II, 559 o.
Lansaeck, Gillis, Adriaenssen II, 559 u.
Die Frühstücksmaler II, 560 u.
Dan. Seghers II, 561 o.
Dav. de Heem II, 561 u.
J. v. Huysum II, 562 o.
van Schrieck II, 562 o.
A. R. Mengs II, 567 o.
Fresken nach Schinkel II, 584 u.

BLAUBEUREN. Ehem. Bened.-Kirche. Schule Zeitblom's II, 172 u.

BONN. Museum rhein-westfäl. Alterthümer. Mosaik d. 12. Jh. I, 154 u.

BOPFINGEN (Königr. Würtemberg). S. Blasius. Friedr. Herlen II, 167 u.

BRANDENBURG. Dom. Gem. d. 16. Jh. II, 252 u.

BRAUNSCHWEIG. Dom. Wandgem. d. 12. Jh. I, 153 o., II, 592 u. Galerie. Rembrandt II, 426 o., 431 o.

BRAUWEILER (unweit Köln). Kapitelsaal. Alte Deckengem. I, 154 u.

CALCAR. Hauptkirche. Schule v. Calcar II, 160 u. — Joh. von Calcar II, 304 u.

CASSEL. Bibliothek. Miniat. d. 14. Jh. I, 217 o.
Galerie. Rembrandt II, 426 u., 427 u., 431 o.

CHEMNITZ. **Stadtkirche.** M. Wohlgemuth II, 189 o.
Schlosskirche. Art des Scheuffelin II, 240 o.
Johanneskirche. Art des Scheuffelin II, 240 o

COBLENZ. **S. Castor.** Wandgem. d. 13. Jh. I, 153 u. — Wilhelm v. Köln I, 233 u. — Rhein. Sch. um 1500 II, 158 u.
Hospitalkirche. Rhein. Sch. d. 15. Jh. II, 159 o. — Rhein. Sch. d. 16. Jh. II, 303 o.
Bei Hrn. v. Lassaulx. Schule M. Wilhelm's I, 240 o.

COLBERG (in Pommern). **Marienkirche.** Malerei d. 14. Jh. I, 201 o.

CUES (an der Mosel). **Hospital.** Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 154 o.

DANZIG. **S. Marien.** Alb. van Ouwater (?) II, 139 ff.

DORTMUND. **Marienkirche.** Köln.-westfäl. Schule I, 255 o.
Rainoldskirche. Köln.-westfäl. Schule I, 255 o.
Pfarrkirche (Dominicanerkirche). Hildegardus II, 301 o. — Die Dünwegge II, 305 u.

DARMSTADT. **Museum.** Glasgem. d. 13. Jh. I, 204 u. — Schule M. Wilhelms I, 241 o. — Schule M. Stephans I, 249 o., 252 u. — Raphael (Cop.) I, 626 u. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 156 u. — L. Cranach d. ä. II, 261 u. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 298 N.

DINKELSBÜHL (in Schwaben). **S. Georg.** Friedr. Herlen II, 167 o.

DRESDEN.
Kathol. Kirche. A. R. Mengs II, 567 o.
Bei Hrn. v. Quandt. Sandro Botticelli I, 403 u. — Moretto II, 54 o.
K. Gemäldegalerie.
Ercole Grandi I, 434 o.
Giov. Bellini (od. Cima da Conegliano) I, 451 u.
A. del Sarto I, 550 u.
Raphael I, 622 u.
Giul. Romano I, 643 u.
Nic. dell'Abbate I, 647 o.
Bagnacavallo I, 653 u., 654 o.
Dosso Dossi I, 657 u., 658 u.
Coreggio II, 11 o., 17 o. u., 18 o.
Giorgione II, 27 u.
Tizian II, 39 o., 40 o., 44 u.
Paolo Veronese II, 68 u., 69 u., 70 o.
Joh. van Eyck II, 108 o.
H. Holbein d. jüng. II, 281 u., 289 u.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 299 o.
Annib. Caracci II, 358 u.
C. Cignani II, 365 u.
Dom. Feti II, 377 u.
Carlo Dolci II, 379 u.
Orbetto II, 393 u.
Rubens II, 410 u., 411 o., 525 u.
Van Dyck II, 417 u.
Rembrandt II, 426 o., 430 u.
Velasquez II, 449 o.
Murillo II, 457 u.
P. Breughel d. jüng. II, 486 o.
Gerh. Dou II, 507 u.
G. Metzu II, 509 o.
P. de Hooghe II, 512 u.
Claude Lorrain II, 535 o.
Joh. Both II, 537 o.
H. Sachtleven II, 538 u.
Berghem II, 540 u.
Ph. Wouverman II, 541 u.
A. van de Velde II, 542 o.
A. van der Neer II, 546 o.
A. Waaterloo II, 546 u.
Jac. Ruisdael II, 548 o., 549 o.
Everdingen II, 551 o.
Peter Neefs II, 554 o.
Fr. Snyders II, 558 o.
M. Hondekoeter II, 558 u.
Frühstücksmaler II, 560 u.
Dav. de Heem II, 561 u.
J. v. Huysum II, 562 o.
A. R. Mengs II, 567 o.

EMMERICH. **Münster.** Reliquiarium I, 114 o.

ERFURT. **Dom.** L. Cranach d. ä. II, 254 u.
Reglerkirche. M. Wohlgemuth II, 189 o.

FORCHHEIM (bei Bamberg). **Schlosskapelle.** Wandgem. des 13. Jh. I, 200 u.

FRANKFURT A. M. Dom. Wandgem. d. Köln. Sch. I, 252 u.
Bei Hrn. Georg Brentano. Jean Fouquet II, 147 u. — Miniat. desselben II, 149 u.
Bei Hrn. Schöff Brentano. Dirck Stuerbout II, 139 o. — Van Dyck II, 413 u.
Bei Hrn. Dr. Carové. Polidoro da Caravaggio I, 652 o.
Bei Hrn. Frasinelli. P. Christophsen II, 117 u.
Bei der Familie v. Holzhausen. L. Cranach d. ä. II, 258 o.
Bei Hrn. Dir. Passavant. P. Christophsen II, 117 u.
Bibliothek. Zeitg. M. Stephan's I, 249 u.
Städel'sches Kunstinstitut.

Schule M. Stephans I, 251 o.
Fiesole I, 357 u.
Barn. v. Modena I, 363 u.
Macrino d'Alba I, 439 u.
Moretto II, 54 o.
Rog. v. Brügge II, 122 o.
Schule desselben II, 136 u.
Rog. v. d. Weyde II, 138 o.
Conr. Fyoll II, 160 o.
Holbein d. ält. II, 184 u.
Cop. n. Dürer II, 215 u.
A. Dürer II, 230 u.
Hans v. Kulmbach II, 238 o.
Matth. Grünewald II, 249 u.
Pseudoschoreel II, 298 u.
Bernh. v. Orley II, 317 o.
Domenichino II, 364 o.
Murillo II, 458 o.

FREIBURG IM BREISGAU. Münster. Malerei d. 13. Jh. I, 199 o. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 206 u. — Fastentuch I, 214 u. — Hans Baldung II, 268 o. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 268 N. — H. Holbein d. jüng. II, 276 o.
Stift Adelhausen. Mart. Schongauer II, 179 u.
Beim Domcapitular Hrn. v. Hirscher. Barth. Zeitblom II, 172 o. — Mart. Schaffner II, 267 u. — H. Holbein d. jüng. II, 275 o.

S. GALLEN. Stiftsbibliothek. Miniat. d. 9. Jh. I, 125 o.

GELNHAUSEN. Pfarrkirche. Nicol. Schit II, 160 u.

GÖPPINGEN (Königr. Würtemberg). Stiftskirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 169 o.

GOSLAR. Domkapelle. Gem. d. 14. Jh. I, 211 o.
Kloster Neuwerk. Wandgem. d. 12. Jh. I, 152 o.
Rathhaus. Wandgem. d. 15. Jh. II, 165 N.

GOTHA. Herzogl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh. I, 140 u.

GÖTTINGEN. Bibliothek. Heinr. v. Duderstadt I, 257 o. — Joh. Raphon II, 165 o.

GREIFFENHAGEN (in Pommern). Nicolaikirche. David Redtel II, 330 o.

GRÜNBERG (in Hessen). Glasgem. I, 204 u.

HALBERSTADT. Dom. Teppiche I, 171 u. — Joh. Raphon II, 164 u.
Liebfrauenkirche. Wandgem. d. 12. u. 13. Jh. I, 151 o. — Wandgem. d. 15. Jh. I, 259 u.

HALL (in Schwaben). S. Michael. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 174 o.
S. Urban. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 174 o.

HALLE. Frauenkirche. Matth. Grünewald II, 249 u.
Moritzkirche. Gem. d. 15. Jh. II, 251 u.

HANNOVER. Bei Hrn. Hausmann. Joh. Raphon II, 165 o.

HEERBERG (bei Gaildorf, Würtemberg). Capelle. Barth. Zeitblom II, 171 u.

HEGBACH (bei Biberach). Kloster. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 174 o.

HEILSBRONN (in Franken). Kloster. M. Wohlgemuth II, 190 u. — H. Scheuffelin II, 240 o. — Matth. Grünewald II, 249 o. — Gem. d. 13. Jh. II, 592 u.

HEIMERSHEIM (a. d. Ahr). Kirche. Glasgem. d. 13. Jh. I, 204 o.

HILDESHEIM. S. Michael. Deckengem. d. 13. Jh. I, 150 o.

KARLSTEIN (in Böhmen). Burg. Theodorich v. Prag I, 220 o. — Nic. Wurmser I, 221 o. u. — Kuntze I, 221 u. — Thomas von Mutina I, 222 o., 363 o. u.

KEMBERG (unweit Wittenberg). Stadtkirche. L. Cranach d. j. II, 263 u.

KENTHEIM (Würtemberg). Kapelle. Wandgem. d. 13. Jh. I, 199 o.

KIRCHSAHR (unweit Altenahr). Kirche. Schule M. Wilhelms I, 241 o.

KLOSTERNEUBURG (bei Wien). Stift. Oesterreich. Schule II, 193 o.

KÖLN. Dom. Wandgem. d. 14. Jh. I, 195 u. ff. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 205 u. ff. — Wilhelm v. Köln I, 236 o. — Stephan v. Köln I, 244 o. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 301 u. — Köln. Schule d. 16. Jh. II, 302 u, 303 o.
S. Andreas. Köln. Sch. d. 15. Jh. I, 254 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 302 u.
S. Aposteln. Fastentuch d. 13. Jh. I, 214 o.
S. Cunibert. Glasgem. d. 13. Jh. I, 203 u. — Zeitg. M. Wilhelms I, 240 o. — Schule M. Wilhelms I, 241 u. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 158 o.
S. Georg. Alte Wandgem. I, 153 u. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 302 o.
S. Gereon. Mosaik d. 12. Jh. I, 154 o. — Wandgem. d. 13. Jh. I, 191 o. u. — Köln. Schule d. 16. Jh. II, 302 u.
S. Johann Bapt. Alte Wandgem. I, 153 u.
S. Marien im Capitol. Alte Wandgem. I, 153 u. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 156 u., 157 o. — Schule Dürer's II, 231 o. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 301 u.
S. M. in Lyskirchen. Pseudoschoreel (Cop.) II, 298 u.
S. Pantaleon. Glasgem. d. 16. Jh. II, 302 o.
S. Peter. Glasgem. d. 16. Jh. II, 302 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 302 u. — Rubens II, 406 o.
Protestantische Kirche. Glasgem. d. 16. Jh. II, 302 o.
S. Severin. Wandgem. d. 13. Jh. I, 191 u. — Wandgem. d. 14. Jh. I, 233 o. — Wilhelm v. Köln I, 237 u. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 156 o., 158 o. — (Heinr. Aldegrever?) II, 238 u. — Barth. de Bruyn II, 329 o.
S. Ursula. Gem. v. 1224 I, 153 u. — Wandgem. d. 13. Jh. 1, 191 u. — Malerei d. 15. Jh. I, 253 u.
Bei Hrn. Baumeister. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 152 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 303 o.
Im Besitz des Hrn. Burel. Schoorle II, 319 u.
Bei Hrn. Essingh. Schule M. Stephans I, 252 o. — (Heinr. Aldegrever?) II, 239 o.
Bei Hrn. v. Geyr. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 154 o. — Pseudolucas v. L. II, 300 o.
Bei Hrn. Haan. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 158 u. — Pseudolucas v. L. II, 300 o. — Barth. de Bruyn II, 329 u.
Bei Hrn. v. Herwegh. Stephan v. Köln I, 247 u.
Sammlung des verst. Dr. Kerp. Zeitg. M. Wilhelms I, 239 u. — Schule M. Stephans I, 252 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 155 o., 156 o., 158 u. — Pseudolucas v. L. II, 300 o.

Bei Hrn. Merlo. Köln. Schule d. 16. Jh. II, 301 o.
Bei Hrn. Oppenheim. P. Christophsen II, 117 u.
Bei Hrn. Schmitz. Stephan v. Köln I, 243 o. — Schule M. Stephans I, 252 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 158 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 303 o.
Bei Hrn. Zanoli. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 154 u. — Köln. Sch. des 16. Jh. II, 300 u.

Städtisches Museum.
Köln. Sch. d. 14. Jh. I, 209 u. 210.
Wilhelm v. Köln I, 234 u.
Zeitgenossen M. Wilhelms I, 239 u., 240 u.
Schule M. Wilhelms I, 240 u.
Stephan v. Köln I, 243 u.
Schule M. Stephans I, 249 o. u., 250 o., 254 o.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 154 u., 155 u., 156 o., 157 u., 158 u.
A. Dürer II, 230 u.
Pseudoschoreel II, 298 o.
Anton v. Worms (?) II, 301 o.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 302 u.
Barth. de Bruyn II, 329 o.

KYLLBURG (in der Eiffel). Stiftskirche. Glasgem. d. 16. Jh. II, 302 o.

LEIPZIG. Nicolaikirche. A. Fr. Oeser II, 566 o.
Sammlung des Barons Speck von Sternburg. Raphael I, 633 u.
Rathsbibliothek. Salv. Rosa II, 388 N.

LINZ (am Rhein). Kirche. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 153 o. u.

LORCH (bei Hohenstaufen). Kirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 169 o.

LÜBECK. Dom. Memling II, 133 u. — Joh. Mabuse II, 318 o.
Catharinenkirche. Wandgem. d. 14 Jh. I, 202 o.
Frauenkirche. Franc. di Domen. Livi I, 256 o. — Todtentanz des 15. Jh. II, 175 N. — Matth. Grünewald II, 249 o. — Jan Mostaert II, 311 o. — Bernh. v. Orley II, 317 u.

MAINZ. Provinzialgalerie. A. Dürer II, 214 o. N. — Pseudolucas v. L. II, 300 u.

MARBURG. Elisabethkirche. Glasgem. d. 13. Jh. I, 204 o. — Teppich um 1300 I, 213 u.

MARIENBURG (in Preussen). Kirche. Mosaikrelief I, 224 o.

MARIENWERDER. Mosaik I, 224 o.

MAULBRONN. Klosterkirche. Wandgem. v. 1424 I, 258 u.

MEISSEN. Dom. Friedr. Herlen (?) II, 168 o. — L. Cranach d. ä. II, 256 o.

MEMLEBEN (an der Unstrut). Klosterkirche. Malerei d. 13. Jh. I, 202 o.

MERSEBURG. Dom. L. Cranach d. j. II, 263 u.

MINDEN (Preussisch). Bei Hrn. Regierungsrath Krüger. Liesborner Meister II, 161 o. u., 162 o.

MONAKAM (unweit Hirschau, Würtemberg). Kirche. Schwäb. Sch. d. 15. Jh. II, 174 u.

MÜHLHAUSEN (am Neckar). Vituskirche. Wandgem. d. 14. Jh. I, 200 o. — Prag. Schule d. 14. Jh. I, 223 u.

MÜNCHEN.

Allerheiligenkapelle. Heinr. Hess II, 582 o.
Basilica. Heinr. Hess II, 582 o.
Ludwigskirche. Cornelius II, 581 u.
Herzogl. Leuchtenberg'sche Galerie. Bossi (nach Leonardo) I, 502 u. — Giorgione II, 27 u. — Tizian II, 41 u. — Velasquez II, 449 o. — Murillo II, 457 u., 458 u. — Franc. Ribalta II, 464 o. — Gérard II, 575 u.
Fürstl. Wallerstein'sche Sammlung. (Ob in München oder anderswo?) Giusto Padovano I, 364 u.
Im Besitz des Hrn. Dr. E. Förster. Schule M. Stephans I, 249 o.
Königsbau und neue Residenz. J. Schnorr II, 582 o.
Hofgarten (Arcaden). Rottmann II, 582 u.
Hofbibliothek. Miniat. d. 9. u. 10. Jh. I, 120 u., 124 u., 125 u., 126 o. — Miniat. d. 11. Jh. I, 137 o., 139 o., 156 u. — Miniat. d. 12. Jh. I, 157 u. — Miniat. d. 13. Jh. I, 164 o., 215 o. — Ital. Min. d. 14. Jh. I, 362 o. — Zeichn. v. A. Dürer u. Cranach d. ä. II, 227 o., 261 u.
Glyptothek. Cornelius II, 581 u.

Pinakothek.
Wilhelm v. Köln I, 238 o.
Schule M. Wilhelms I, 241 u.
Stephan v. Köln (?) I, 249 o.
Schule M. Stephans I, 251 u.
Franc. Francia I, 483 o.
Michelangelo (Cop.) I, 538 u.
A. del Sarto I, 550 u.
Raphael I, 561 N., 572 o., 573 o., 577 u., 615 u., 631 o.
Innoc. da Imola I, 655 o.
Coreggio II, 18 o.
Giorgione II, 26 u.
Tizian II, 46 o., 48 u.
Paris Bordone II, 58 o.
Mich. Cocxie II, 104 o.
Hugo v. d. Goes II, 118 u., 136 u.
Justus v. Gent (?) II, 121 o.
Rog. v. Brügge II, 123 o., 124 o.
Memling II, 132 u., 133 o.
Livin de Witte (?) II, 136 o.
Gerh. v. Harlem (?) II, 143 o.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 155 o.
Conr. Fyoll II, 160 o.
Barth. Zeitblom II, 172 o.
Mart. Schongauer II, 179 u.
Hans Largkmair II, 181 N.
Holbein d. ält. II, 184 u., 185 o.
Thom. Burgkmayr II, 187 o.
M. Wohlgemuth II, 189 o.
A. Dürer II, 209 o. N., 210 o., 222 u., 224 o., 228 o., 230 u., 233 o., (236 N.)
Hans v. Kulmbach II, 238 o.
Heinr. Aldegrever II, 238 u.
Barth. Beham II, 240 u.
Alb. Altdorfer II, 242 o., 244 o.
Melch. Fesele II, 246 o.
Georg Brew II, 246 o.
Mich. Ossinger II, 246 u.
Georg Pens II, 247 o.
Matth. Grünewald II, 248 o.
L. Cranach d. ält. II, 258 o.
Mart. Schaffner II, 266 u.
Hans Burgkmayr II, 271 o.
H. Holbein d. j. II, 275 N., 283 u., 290 o.
Chr. Amberger II, 292 u.
Pseudoschoreel II, 298 o.
Pseudolucas v. L. 300 o.
Joh. v. Mehlem II, 304 o.
Joh. v. Calcar II, 304 u.
Luc. v. Leyden II, 310 u.
Bernh. v. Orley II, 317 o.
Martin. Hemskerk II, 321 o.
Fr. Franck d. j. II, 325 u.
Chr. Schwarz II, 331 o.
J. Rottenhammer II, 331 o.
C. Cignani II, 365 u.
Guido Reni II, 369 u.
Rubens II, 406 bis 408, 411 o. u., 525 u.
Van Dyck II, 413 u., 414 o. u.
C. de Crayer II, 420 o.
Th. de Keyser II, 421 u.
Rembrandt II, 426 o., 429 o., 430 o., 431 o.
G. van den Eeckhout II, 431 u.
G. Honthorst II, 434 u.
Zurbaran II, 446 u.
Velasquez II, 449 o.
Murillo II, 454 u.
Ant. Pereda II, 462 o.
Claudio Coello II, 463 u.
P. Breughel d. ält. II, 485 o.
Teniers d. j. II, 489 u., 491 u.
A. Brouwer II, 494 o.
Jan Steen II, 498 o., 499 o.
Jean le Ducq II, 500 u.
Terburg II, 502 u.
Gerh. Dou II, 505 u., 507 o. u.
G. Metzu II, 509 o.
F. v. Mieris II, 509 u.
G. Schalcken II, 511 o.
P. de Hooghe II, 512 u.
Joh. Breughel II, 522 u.
A. Elzheimer II, 529 u.
Claude Lorrain II, 534 u.

Joh. Both II, 537 o.
H. Sachtleven II, 538 u.
A. van de Velde II, 542 o.
J. v. Goyen II, 545 o.
A. van der Neer II, 546 o.
Jac. Ruisdael II, 549 o.
Hobbema II, 550 o.
J. R. de Vries II, 550 o.
Everdingen II, 551 o.
Joh. Peters II, 551 u.
L. Backhuisen II, 552 u.
Peter Neefs II, 554 o.
Fresken von Cornelius II, 581 u.

MÜNSTER. Dom. Herm. zum Ring II, 307 o.
Paulinische Bibliothek. Köln. Miniat. I, 252 u.
Provinzialmuseum. Gem. d. 13. Jh. I, 168 o. — Köln.-westfäl. Sch. I, 254 u., 255 o. — Ludger zum Ring d. ä. II, 306 u.
Bei Hrn. Dr. Haindorff. Liesborner Meister II, 162 o.
Bei Hrn. Dr. von Sur-Mühlen. Liesborner Meister II 162 o.

MÜNSTEREIFFEL. Pfarrkirche. Schule M. Stephans I, 252 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 156 o.

MÜNSTERMAIFELD. S. Martin. Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 303 o.

NAUMBURG. Dom. L. Cranach d. j. II, 263 u.
Wenzelkirche. L. Cranach d. ä. II, 258 o.

NÖRDLINGEN. Hauptkirche (S. Georg). Friedr. Herlen II, 166 u., 167 o., 168 o. — Barth. Zeitblom II, 170 u. — H. Scheuffelin II, 239 u. — Bastian Taig II, 240 o.
S. Salvator. Jesse Herlen (?) II, 168 u.
Stadtbibliothek. Jesse od. Fr. Herlen II, 168 o.
Rathhaus. H. Scheuffelin II, 239 u.

NÜRNBERG. Frauenkirche. Gem. d. 14. Jh. I, 211 u. — Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 227 o. u. — M. Wohlgemuth II, 190 o.
S. Jacob. Gem. v. 1244 I, 211 u. N.
S. Johann. M. Wohlgemuth II, 190 u.
Heil. Kreuzcapelle. M. Wohlgemuth II, 188 u.
S. Lorenz. Gem. d. 14. Jh. I, 211 u. — Alter Teppich I, 213 u. — Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 226 u., 227 u. — Veit Hirschvogel II, 191 u. — Hans v. Kulmbach II, 237 u.
S. Sebald. Gem. d. 14. Jh. I, 211 u. — Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 227 u., 228 u. — Nürnb. Sch. d. 15. Jh. II, 191 o. — Hans v. Kulmbach II, 237 o.
Bei Hrn. Campe. M. Wohlgemuth II, 190 u. — A. Dürer II, 206 o. — L. Cranach d. ä. II, 258 u.
Bei Hrn. Hertel. Hans Burgkmayr II, 271 o.
Im Besitz der Familie Holzschuher. A. Dürer II, 232 u.

Städtische Galerie im Landauer Brüderhause.

Gerh. v. d. Meeren II, 116 o.
Siegm. Holbein II, 186 o.
M. Wohlgemuth II, 189 u.
A. Dürer II, 223 u.
Cop. nach Dürer II, 233 u.
Hans v. Kulmbach II, 237 u.
(Heinr. Aldegrever?) II, 239 o.
A. Altdorfer II, 245 o.
Georg Pens II, 247 o.
L. Cranach d. ä. II, 260 o.
Hans Burgkmayr II, 271 u.
J. v. Sandrart II, 435 o.

Galerie auf der Burg.

Gem. d. 14. Jh. I, 211 u.
Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 226 o., 228 o.
Gerh. v. d. Meeren (?) II, 116 o.
Oberdeutsch II, 180 o.
M. Wohlgemuth II, 189 u.
Nürnb. Sch. d. 15. Jh. II, 191 o.
Schwarz v. Rothenbg. II, 191 o.
Hans v. Olmdorf II, 192 o.
Hans v. Kulmbach II, 237 u.
N. Scheuffelin II, 239 u.
Hans Burgkmayr II, 271 u.

Galerie der Moritzkapelle.
Wilhelm v. Köln I, 238 u.
Schule M. Wilhelms I, 241 o.
Schule M. Stephans I, 252 o.
Schule d. Rog. v. Brügge II, 107 u.
(Gerh. v. d. Meeren?) II, 116 o.
Memling II, 133 u.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 155 o. u.
Schule v. Calcar II, 161 o.
Barth. Zeitblom II, 172 o.
Cramer v. Ulm II, 173 u.
Mart. Schongauer (?) II, 180 o.
Holbein d. ält. II, 184 u.
Siegm. Holbein II, 186 o.
M. Wohlgemuth II, 189 u.
A. Dürer II, 222 u., 223 o.
Hans v. Kulmbach II, 237 o.
H. Scheuffelin II, 239 o.
Bastian Taig II, 240 o.
Barth. Beham II, 240 u.
A. Altdorfer II, 244 u.
Georg Pens II, 247 o.
Hans Grimmer II, 251 o.
L. Cranach d. ält. II, 258 o., 264 u.
L Cranach d. j. II, 264 o.
Mart. Schaffner II, 267 u.
Hans Schöpfer II, 268 o.
Hans Baldung II, 270 o.
Hans Burgkmayr II, 271 o.
Barth. de Bruyn II, 329 o.

OBERWESEL. Stiftskirche. Köln. Sch. d. 14. Jh. I, 210 u. — Rhein. Sch. nach 1500 II, 159 o. u.
S. Martin. Rhein. Sch. nach 1500 II, 159 u.

OLDENBURG. Grossherzogl. Schloss. J. H. W. Tischbein II, 572 o.

OPPENHEIM. S. Catharina. Wandgem. d. 14. Jh. I, 200 u. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 207 o.

POMMERSFELDEN (unweit Bamberg). Galerie des Grafen Schönborn. Andrea Solario I, 525 o. — A. Dürer II, 232 u. — L. Cranach d. ält. II, 260 u. — L. Cranach d. jüng. II, 264 u. — H. Holbein d. jüng. II, 283 u. — Rubens II, 406 o. — G. van den Eeckhout II, 432 o. — Die Stilllebenmaler II, 562 N.

PRAG. Dom. Prager Schule I, 222 u. N. — Mosaik d. 14. Jh. 1, 224 o. — Thomas v. Mutina I, 363 u.
Stift Strahow. Prager Schule I, 223 o. — A. Dürer II, 211 u.
Theinkirche. Prager Schule I, 223 o. —
Wissehrad. Prager Schule I, 223 o.
Ständische Galerie. Theodorich v. Prag I, 220 u. — Prager Sch. d. 15. Jh. I, 224 u. — Holbein d. ält. II, 185 o. — Nic. Maas II, 432 u. — Carl Screta II, 435 u., 436 o.

PYRMONT. Fürstl. Schloss. Joh. Heinr. Tischbein d. ält. II, 437 o. — J. H. W. Tischbein II, 572 o.

QUEDLINBURG. Stiftskirche. Miniat. d. 10. Jh. I, 125 u. — Alte Wandgem. I, 152 u. — Teppiche um 1200 I, 171 o.

REES (Niederrhein). Kirche. Joh. v. Calcar II, 304 u.

REGENSBURG. Dom. Glasgem. d. 14. Jh. I, 207 o.
Sammlung des histor. Vereins. A. Altdorfer II, 245 u. — Mich. Ostendorfer II, 246 u. — Melch. Bocksberger u. Seb. Kirchmeier II, 330 u.
Bei Hrn. Kraenner. Joh. v. Eyck II, 108 o. — A. Altdorfer II, 245 u.

ROTHENBURG (an der Tauber). S. Jacob. Friedr. Herlen II, 167 u.
Stadthaus. Friedr. Herlen II, 167 u.

RYNERN (bei Hamm). Kirche. Westfäl. Sch. d. 15. Jh. II, 163 o.

SANSSOUCI (bei Potsdam). Galerie des Königl. Schlosses. Franz Floris II, 325 o. — Rubens II, 409 o. — Wateau und Nachf. II, 517 o. — Joh. Breughel II, 522 u.
Kirche. Mosaik d. 13. Jh. II, 592 o.

SCHLEISSHEIM (bei München). Galerie des Schlosses.
G. Mächselkircher II, 191 u.
Ulr. Füterer II, 192 o.
Hans v. Olmdorf II, 192 o.
Cop. n. Dürer II, 215 o.
A. Dürer II, 222 o.
Bastian Taig II, 240 o.
A. Altdorfer II, 243 u., 244 u.
Mart. Schaffner II, 267 o.
Guido Reni II, 369 o.
P. Breughel d. ält. II, 485 o.
P. Breughel d. jüng. II, 486 o.
Teniers d. j. II, 487 u., 490 o. u., 492 o.
J. Craesbecke II, 494 o.
Joh. Breughel II, 522 o.
Luc. v. Uden II, 526 o.
A. Pynacker II, 537 u.
A. Waterloo II, 546 u.

SCHNEEBERG (im Erzgebirge). Pfarrkirche. L. Cranach d. ält. II, 256 u. — Melch. Krodel II, 265 o.

SCHWABACH. Kirche. M. Wohlgemuth II, 189 u. — Mart. Schaffner (?) II, 267 u.

SCHWARZ-RHEINDORF (bei Bonn). Kirche. Wandgem. des 12. Jh. I, 153 o.

SCHWAZ (in Tyrol). Franciscanerkloster. Casp. Rosenthaler II, 192 u.

SINZIG. Kirche. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 153 o.

SOEST. Marienkirche. Westfäl. Schule d. 15. Jh. II, 163 o.
Paulskirche. Köln.-westfäl. Sch. I, 255 u.

STUTTGART. Königl. Schloss. Gottl. Schick II, 571 o.
Königl. Privatbibliothek. Miniat. d. 13. Jh. I, 164 u., 215 u.
Neues Kunstgebäude. Palma vecchio II, 35 o.
Sammlung der Kunstschule. E. v. Wächter II, 571 o.
Im Besitz des Hrn. Hofprediger Grüneisen. Nic. Manuel II, 293 o.
Im Besitz des Grafen Leutrum. Mart. Schaffner II, 267 u.
Sammlung des Hrn. Oberprocurator Abel.
Gerh. v. Harlem II, 143 o.
Barth. Zeitblom II, 171 o. u.
Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 173 u., 174 o.
Peter Tagpreth II, 174 o.
Hans v. Kulmbach II, 238 o.
H. Scheuffelin II, 240 o.
Barth. Beham II, 240 u.
Matth. Grünewald II, 249 u.
Hans Baldung II, 269 u.
(Schoorle?) II, 319 N.

TIEFENBRONN (unweit Calw). Kirche. Luc. Moser 1431 I, 259 o. — Hans Schühlein II, 170 u. — Art M. Schaffner's II, 266 N.

TRATZBERG (in Tyrol). Schloss. Casp. Rosenthaler II, 192 u.

TREPTOW A. D. REGA (in Pommern). Marienkirche. Malerei d. 14. Jh. I, 202 o.

TRIER. Dombibliothek. Angels. Miniat. I, 121 u. — Miniat. d. 10. Jh. I, 140 u. — Miniat. d. 12. u. 13. Jh. I, 166 o.
Domschatz. Miniat. d. 10. Jh.
S. Gangolph. Rhein. Sch. d. 16. Jh. II, 303 u.
Stadtbibliothek. Fränk. Miniat. I, 120 o. — Miniat. d. 10. Jh. I, 141 o.
Bei Hrn. Plattau. Rhein. Sch. d. 15. Jh. II, 159 o.

ULM. Münster. Jesse Herlen II, 168 o. — Jörg Stocker II, 173 o. — Cramer u. Wild II, 173 u. — (Mart. Schongauer?) II, 179 u. — Mart. Schaffner II, 267 o. u.
Ehingerhof. Wandgem. d. 15. Jh. I, 259 o.
Weikmann'sches Haus. Wandgem. d. 16. Jh. II, 170 o.
Im Besitze der Stadt. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 174 o.
Bei Hrn. Assessor Eser. Barth. Zeitblom II, 172 o.
Bei Hrn. Prof. Hasler. Barth. Zeitblom II, 171 u.

WEILHEIM (Königr. Würtemberg). Kirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 169 o.

WEIMAR. Stadtkirche. L. Cranach d. ält. II, 256 u.
Bibliothek. L. Cranach d. jüng. II, 264 u.
Museum. A. J. Carstens II, 570 o.

WESEL. Rathhaus. Joh. v. Calcar II, 304 u. (S. Druckf.)

WIEN. Kaiserl. Bibliothek. Miniat. d. 5. Jh. I, 51 o.
Geistl. Schatzkammer. Messgewand d. 11. Jh. I, 169 u.
Sammlung des verst. Erzherzogs Carl. A. Dürer II, 211 o., 235 N.
Gräfl. Fries'sche Galerie. A. Dürer II, 228 o.
Beim russ. Gesandten Hrn. v. Tatitscheff. Joh. van Eyck II, 107 u.

Galerie Esterhazy.
Bern. Luini I, 515 u.
Paris Bordone II, 58 o.
L. Cranach d. ä. II, 258 o.
Luis de Vargas II, 341 o.
Vicente Joanez II, 341 u.
Rembrandt II, 429 u.
Franc. Pacheco II, 442 u.
Zurbaran II, 446 u.
Velasquez II, 449 o.
Nic. de Villacis II, 450 u.
Alonso Cano II, 451 u.
Pedro de Moya II, 452 o.
Juan de Sevilla II, 452 o.
Murillo II, 454 u.
J. Antolinez II, 460 o.
Bart. Carducho II, 461 o.
Ant. Pereda II, 462 o.
J. Carenno de Miranda II, 462 u.
Mat. Cerezo II, 463 o.
J. A. Escalante II, 463 o.
Claudio Coello II, 463 u.
Franc. Ribalta II, 464 o.
Pedro Orrente II, 464 u.
Ant. Villadomat II, 465 u.
Al. de Tobar II, 465 u.
Teniers d. j. II, 488 o., 489 u.
Joh. Breughel II, 522 o.
Jod. Momper II, 524 o.
Claude Lorrain II, 535 o.
Swanevelt II, 536 o.

Galerie Lichtenstein.
Joh. van Eyck II, 107 o.
Heinr. Aldegrever II, 238 u.
A. Altdorfer II, 245 o.
Luc. v. Leyden II, 310 u.
Rembrandt II, 430 u.
P. Breughel d. jüng. II, 486 o.
Teniers d. jüngere II, 489 u.
J. Craesbecke II, 494 o.

K. K. Galerie im Belvedere.
Theodorich v. Prag I, 220 u.
Nic. Wurmser I, 221 u.
Thomas v. Mutina I, 363 o.
Antonello da Messina I, 447 o.
Ces. da Sesto I, 520 o.
Michelangelo (Cop.) I, 538 u.
Fra Bartolommeo I, 545 o.
Paolo da Pistoja I, 545 u.
A. del Sarto I, 550 u.
Raphael I, 571 o., 618 u., 625 u.
Pellegr. Tibaldi I, 656 o.
Coreggio II, 21 o. u.
Giorgione II, 26 u.
Palma vecchio II, 34 u.
Tizian II, 38 u., 44 u., 46 o.
Andrea Schiavone II, 52 o.
Moretto II, 54 o.
Paris Bordone II, 58 o.
Joh. van Eyck II, 107 o.
Memling II, 133 u.
Alb. van Ouwater II, 142 u.
Gerh. v. Harlem II, 143 o.
(Mart. Schongauer?) II, 180 o.
Siegm. Holbein II, 186 o.
M. Wohlgemuth II, 190 o.
Mart. Zagel II, 191 o.
Oesterreich. Sch. II, 192 u., 193 o.
A. Dürer II, 210 u., 213 o., 214 o., 221 o., 222 o., 228 u., 229 o., 232 o.
Heinr. Aldegrever II, 238 u.
Alb. Altdorfer II, 245 o.
Georg Pens II, 247 o.
Matth. Grünewald II, 250 o.
Martin Schaffner II, 267 u.
H. Holbein d. jüng. II, 283 u.
Ambr. Holbein II, 292 o.
Pseudoschoreel II, 298 u.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 299 o.
Luc. v. Leyden II, 310 u.
Bernh. v. Orley II, 317 o., 318 o.
Joh. Schoreel II, 319 o.
Crist. Allori II, 378 o.
Salv. Rosa II, 390 o.
Rubens II, 399 u., 405 u.
S. v. Hogstraeten II, 433 o.
Velasquez II, 449 o.
P. Breughel d. ä. II, 485 u.
Teniers d. j. II, 488 o., 489 u., 492 o.
J. Craesbecke II, 494 o.
Jan Steen II, 497 u.
P. van Laar II, 499 u.
Terburg II, 503 u.
G. Metzu II, 509 o.
A. Elzheimer II, 529 u.

Swanevelt II, 536 o.
Joh. Both II, 537 o.
A. v. d. Neer II, 546 o.
Jac. Ruisdael II, 549 o.
Hobbema II, 550 o.
Everdingen II, 551 o.
J. Parcellis II, 551 u.
Bon. Peters II, 551 u.
Peter Neefs II, 554 o.
H. v. Steenwyk II, 554 u.
Fr. Snyders II, 558 o.
Frühstücksmaler II, 560 u.
Joh. Dav. de Heem II, 561 u.
A. R. Mengs II, 567 o.

WITTENBERG. Stadtkirche. L. Cranach d. ält. II, 255 o. — L. Cranach d. jüng. II, 263 o.
Rathhaus. L. Cranach d. ä. II, 254 u.

WÖRLITZ. Im „goth. Hause" des Parkes. L. Cranach d. ä II, 258 u.

WORMS. Dom. Alte Wandgem. I, 150 u — Tafelgem. d. 13. Jh. I, 167 u.

XANTEN. Stiftskirche. (Joh. v. Calcar?) II, 305 o. — Barth. de Bruyn II, 329 o.

ZÜLPICH. Kirche. Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 303 o.

ZWICKAU. S. Catharina. Hans v. Kulmbach II, 237 u.
Frauenkirche. M. Wohlgemuth II, 189 o. — L. Cranach d. j. II, 264 u.

Schweiz.

BASEL. Münster. Malerei d. 14. Jh. I, 199 o.
Rathhaus. Die Holbein II, 185 N., 285 o. — Hans Bock II, 330 u.
Oeffentl. Sammlung.
Reste des Todtentanzes II, 175 o.
Wandgem. d. 15. Jh. II, 176 o.
Mart. Schongauer (?) II, 179 u.
Holbein d. ä. II, 185 o. N.
Siegm. Holbein II, 186 o.
L. Cranach d. ä. II, 258 u., 260 o.
Hans Baldung II, 270 o.
H. Holbein d. j. II, 275 o., 276 N., 277 o., 278 bis 281, 282 u., 283 o., 284 o., 285 o.
Ambr. Holbein II, 292 o.
Nic. Manuel II, 293 u., 294 o.
Herri de Bles II, 322 o.

Bei Hrn B. Mäglin. Sassoferrato (nach Raphael) I, 573 o. — Meister J. M. II, 155 o.
Bei Hrn. P. Vischer. A. Dürer II, 210 u, 227 u. — H. Holbein d. j. II, 275 u.

BERN. Münster. Teppiche I, 213 u.
Stadtbibliothek. Nic. Manuel II, 296 o.
Im Besitz der Familie Manuel. Nic. Manuel II, 296 o.

ZÜRICH. Wasserkirche. Hans Asper II, 292 o.

Niederlande.

AMSTERDAM. Museum. B. van der Helst II, 422 o., 423 o. — Rembrandt II, 427 o. — Gov. Flinck II, 432 u. — Jan Steen II, 496 o. — Terburg II, 503 o. — Gerh. Dou II, 506 u.
Bei Hrn. van Loon. Rembrandt II, 426 o.
Bei Hrn. v. Sixt. Rembrandt II, 426 o.

ANTWERPEN. Dom. Fr. Franck d. ä. II, 325 u. — Rubens II, 402 o. u.
S. Anton. Van Dyck II, 414 o.
S. Augustin. Rubens II, 403 u.
S. Jacob. Bernh. v. Orley II, 317 o. — Rubens II, 403 u. — Van Dyck II, 414 o.
S. Paul. Rubens II, 404 u. — Teniers d. ä, II, 486 u.
Akademie (Musée).
Gem. d. 14. Jh. I, 188 u.
Antonello da Messina I, 447 u.
Hub. van Eyck(?) II, 105 o.
Joh. van Eyck II, 109 u.
Marg. van Eyck(?) II, 111 u.
Justus von Gent II, 117 o.
Rog. v. Brügge II, 124 u.
Memling II, 132 o., 135 o.
Rog. v. d. Weyde II, 138 o.
Altfranz. Schule II, 147 o.
Jan Mostaert II, 311 u.
Luc. v. Leyden II, 311 N.
Quint. Messys II, 312 u., 314 o.
Joh. Messys II, 315 u.
Mich. Cocxie II, 320 u.
Franz Floris II, 325 u.
Fr. Franck d. ä. II, 325 u.
Fr. Pourbus d. ält. II, 326 o.
Mart. de Vos II, 326 o.
Oct. van Veen II, 327 o.
Rubens II, 400 bis 402.
Van Dyck II, 413 u., 414 o., 416 u.

BRÜGGE. Dom (S. Sauveur). Gem. d. 14. Jh. I, 189 o. — Gerh. v. d. Meeren II, 115 u. — Memling II, 131 u.
Academie. Joh. van Eyck II, 109 o. u. — Memling II, 131 o. u. — A. Claessens d. ä. II, 137 o.
Bei Hrn. Bogaert-Dumortier. Cop. n. Joh. v. Eyck II, 111 o.
Hospital zu S. Johannes. Memling II, 127—131.

BRÜSSEL. Ste. Gudule. Glasgem. d. 16. Jh. II, 316 N.
Museum. Bernh. v. Orley II, 316 u. — Oct. van Veen II, 327 o. — Rubens II, 400 o., 404 u.
Bibl. des Ducs de Bourgogne (beim Museum). Miniat. um 1300 I, 189 o. — Min. des Attavante I, 416 o. — Flandr. Miniat. II, 144 u.

COURTRAY. Frauenkirche. Van Dyck II, 413 o.

GENT. S. Bavon. Hubert u. Johann v. Eyck II, 96 u. — Gerh. v. d. Meeren II, 115 u. — Rubens II, 404 o.
S. Michael. Van Dyck II, 414 u. — A. Lens II, 576 u.
Hosp. la Biloque. Wandgem. d. 13. Jh. I, 188 o.
Bei Hrn. van Huyvetter. (Justus van Gent?) II, 117 o.
Bei Hrn. van Rotterdam. Hub. van Eyck II, 104 o.

HAAG. Königl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh. I, 142 o. — Miniat. des Memling II, 136 o. — Cop. von Wandgem. d. 13. Jh. II, 592 u.
Sammlung des Königs von Holland (ehemalige „Galerie des Prinzen von Oranien in Brüssel“).
Leonardo da Vinci I, 502 o., 505 u., 511 o.
Raphael I, 635 o.
Mich. Cocxie II, 104 o.
Joh. van Eyck II, 110 o.
Hugo v. d. Goes II, 118 u.
Rog. v. Brügge II, 122 u.
Memling II, 132 o., 135 o.
Juan Flamenco II, 136 u.
Dirck Stuerbout II, 138 u.
C. Engelbrechtsen II, 309 o.
Luc. v. Leyden II, 310 o.
Quint. Messys II, 313 u.
Joh. Messys II, 315 u.
Bernh. v. Orley II, 317 o.
Joh. Mabuse II, 318 u.

Museum.
Rembrandt II, 425 u.
Teniers d. j. II, 490 o.
Jan Steen II, 496 o., 499 o.
Terburg II, 502 o.
Gerh. Dou II, 506 o.
F. v. Mieris II, 510 o.
G. Schalcken II, 511 u.
Joh. Breughel II, 521 u.
R. Savery II, 523 o.
Paul Potter II, 543 u.
Jac. Ruisdael II, 549 o.

LEYDEN. Stadthaus. C. Engelbrechtsen II, 308 u. — Luc. v. Leyden II, 309 u.

LÖWEN. S. Pierre. Memling II, 131 u. — Justus von Gent(?) II, 132 o. — Rog. v. d. Weyde II, 138 o. — Quint. Messys II, 313 u.
S. Gertrude. Mich. Cocxie II, 320 o.
Stadthaus. Mich. Cocxie II, 320 u.
Bei Hrn. van der Scrieck. Memling II, 135 o.

LÜTTICH. Taufbecken d. 12. Jh. I, 180 N.

MECHELN. Dom. Van Dyck II, 414 u.
S. Jan. Rubens II, 404 o.
Notre-Dame. Rubens II, 404 o.

UTRECHT. Stadthaus. Joh. Schoreel II, 319 o.

YPERN. S. Martin. Wandgem. d. 14. Jh. I, 188 u.

Frankreich.

AIX (en Provence). Dom. René von Anjou II, 120 o.
Bei Hrn. Dir. Clérian. René von Anjou II, 119 o.

ANGERS. Bibliothek. Miniat. d. R. v. Anjou II, 120 o.

AVIGNON. Dom. Sim. di Martino I, 347 N.
Museum. René von Anjou II, 120 o.

BAYEUX. Alterthumssammlung. Stickerei d. 11. Jh. I, 170 o.

BEAUNE (in Burgund). Hospital. Rog. v. Brügge II, 124 u.

BESANÇON. Dom. Fra Bartolommeo I, 545 o.

BOURGES. Dom. Glasgem. d. 12. Jh. I, 175 o. — Glasgem. d. 13. etc. Jh. I, 183 u.

CHARTRES. Dom. Glasgem. d. 13. Jh. I, 183 u.

CLERMONT. Dom. Glasgem. d. 13. etc. Jh. I, 183 u.

CLUNY. Klosterkirche. Gem. d. 12. Jh. I, 146 u.

COLMAR. Münster. Mart. Schongauer II, 177 u.
Oeffentl. Sammlung. Mart. Schongauer II, 177 u., 178. — Schule desselben II, 179 o. — Matth. Grünewald II, 250 o. — Nic. Manuel(?) II, 293 u.

S. DENIS (bei Paris). Cathedrale und Stift. Grabplatte d. 6. Jh. I, 114 o., 172 u. — Glasgem. d. 12. Jh. I, 174 u. — Glasgem. des 13. etc. Jh. I, 183 u. — Nicolas Pion II, 146 u.

LYON. Museum. Pietro Perugino I, 469 o.

FONTAINEBLEAU. Schloss. Rosso de' Rossi I, 522 o. — Primaticcio I, 646 u. N. — Nic. dell' Abate I, 647 o. — Mart. Fréminet II, 334 o.

PARIS.

Ste. Chapelle. Glasgem. I. 183 u.
S. Gervais. (A. Dürer?) II, 236 u. — Glasgem. d. J. Cousin II, 333 u.
Ecole des beaux arts. Paul Delaroche II, 587 u.
Beim Grafen Demidoff. Terburg II, 503 u.
Sammlung des Marschalls Soult. (Durch allmälige Verkäufe geschwächt). Morales el Div. II, 337 o. — J. Fern. Navarrete II, 342 u. — Fr. de Herrera, el v. II, 443 u. — Zurbaran II, 446 o. — Velasquez II, 449 o. — Alonso Cano II, 451 u. — Murillo II, 456 o., 458 o. — Juan de Valdez II, 460 o.

Biblioth. royale.
Byzant. Miniat. I, 90 o. ff.
Angels. Miniat. I, 114 u.
Fränk. Miniat. I, 119 u., 122, 123 u.
Miniat. d. 10. Jh. I, 140 u.
Miniat. d. 11. Jh. I, 157 o., 159 o.
Miniat. d. 12. Jh. I, 158 o., 159 o., 167 o.
Miniat. d. 13. Jh. I, 166 u., 167 o., 184 u., 186 u. 301 o.
Miniat. d. 14. Jh. I, 185 o.
Maness. Codex. I, 216 o.
Niederländ.-französ. Miniaturen vom Ende d. 14. Jh. I, 264—265.
Altholländ. Min. I, 266 o.
Min. d. Sim. di Martino I, 347 o.
Bologn. Min. d. 14. Jh. I, 361 o.
Venet. Miniat. c. 1400 I, 380 N.
Sicil. Miniat. d. 14. Jh. I, 387 o.
Miniat. d. van Eyck II, 113 ff.
Miniat. d. R. v. Anjou II, 120 o.
Flandr. Miniat. II, 144 u.
Franz. Min. d. 15. Jh. II, 148 o. u.
Min. d. J. Fouquet II, 149 o. u.
Min. d. 16. Jh. II, 333 u.
Miniat. d. Godefroy II, 333 N.

Bibl. des Arsenals. Miniat. d. 13. Jh. I, 167 o. — Florent. Miniat. I, 321 u. — Flandr. Miniat. II, 144 u — Franz. Miniat. d. 15. Jh. II, 149 u.
Bibl. von Ste. Geneviève. Miniat. d. 13. Jh. I, 167 o.

Louvre. Gemäldegalerie (mit Inbegriff des Musée espagnol und der Galerie Standish).
Taddeo di Bartolo I, 351 o.
Fiesole I, 358 u.
Filippo Lippi I, 401 u.
Pesellino I, 401 u.
Sandro Botticelli I, 402 u.
Benozzo Gozzoli I, 410 o.
Domen. Ghirlandajo I, 414 u.
Mantegna I, 430 o. u.
F. Bianchi Ferrari I, 440 o.
Giov. Massone I, 440 o.
Cima da Conegl. I, 455 u.
Vittore Carpaccio I, 458 u.
Nic. Alunno I, 465 u.
Ingegno I, 475 o.
Lor. Costa I, 484 u.
Leon. da Vinci I, 505 o. u., 509 u.
Leon. da Vinci (Copien) I, 508 o., 511 u., 512 o.
Lor. di Credi I, 514 o.
M. d'Oggionno I, 518 u.
G. A. Beltraffio I, 519 o.
Andrea Solario I, 524 u., 525 o.
Dan. da Volterra I, 541 o.
Fra Bartolommeo I, 544 u.
M. Albertinelli I, 545 u.
A. del Sarto I, 550 o.
Pontormo I, 551 u.
Rosso de' Rossi I, 552 u.
Rid. Ghirlandajo I, 553 o.
Raphael I, 565 o., 571 u., 614 o., 619 o., 625 u., 626 o., 634 o. u.
Giul. Romano I, 645 u.
Perin del Vaga I, 648 u.
Polidoro da Caravaggio I, 651 o.
Garofalo I, 656 u.
Coreggio II, 15 o., 21 u.
M. A. Anselmi II, 22 o.
Giorgione II, 27 o. u., 29 o. (Palma vecchio?)
Seb. del Piombo II, 31 u.
Palma vecchio II, 35 o.
Tizian II, 38 u., 40 o. u., 41 u., 42 u., 45 u., 48 o. u.
Moretto II, 54 o.
Tintoretto II, 62 o., 63 o.
Paolo Veronese II, 66 u., 69 o., 70 o.
Baroccio II, 83 u.
Joh. van Eyck II, 107 o.
Giusto di Alemagna II, 117 n.
Rog. v. d. Weyde II, 138 o.
Altholländ. Schule II, 144 o.
Hans Seb. Beham II, 240 u.
H. Holbein d. j. II, 289 u., 291 o.
Pseudoschoreel II, 298 u.
Pseudolucas v. L. II, 300 o.
Joh. Mabuse II, 318 o.
Ant. Moro II, 320 o.
Fr. Pourbus d. j. II, 326 o.
J. Rottenhammer II, 331 o.
Clouet-Janet II, 333 o.
Jean Cousin II, 333 o.
Morales el Div. II, 337 o.
Luis de Vargas II, 341 o.
Vicente Joanez II, 341 u.
Al. Sanch. Coello II, 342 o.

Pantoja de la Cruz II, 343 o.
Dom. Theotocopuli II, 343 o.
Lod. Caracci II, 357 u.
Agost. Caracci II, 358 o.
Annib. Caracci II, 359 o., 360 u.
Domenichino II, 364 o.
Franc. Albani II, 365 o.
Guido Reni II, 370 o.
Sim. Cantarini II, 370 o.
Guercino II, 371 o. u.
Bern. Campi II, 375 o.
Lod. Cigoli II, 377 u.
Dom. Feti II, 377 u.
Crist. Allori II, 378 u.
Matt. Rosselli II, 379 o.
Caravaggio II, 384 o.
Ribera II, 385 u.
Salv. Rosa II, 388 u., 389 u.
Rubens II, 400 o., 405 o., 410 o. u., 525 u.
Van Dyck II, 413 u, 414 o., 415 o., 416 u., 417 o.
B. van der Helst II, 422 u.
Rembrandt II, 426 o., 429 o. u., 430 o.
G. van den Eeckhout II, 432 o.
Ferd. Bol II, 432 u.
Jan Victor II, 433 o.
D. V. Sandvoort II, 433 o.
Franc. Pacheco II, 442 u.
Juan de las Roelas II, 443 o.
Fr. de Herrera el v. II, 443 u.
Die Castillo II, 444 o.
Zurbaran II, 445—446.
Velasquez II, 448 u., 449 o., 556 u.
Juan de Pareja II, 450 o.
Alonso Cano II, 451 u.
Pedro de Moya II, 452 o.
Murillo II, 452 u., 454 u., 457 o., 458 o. u., 459 o. u., 556 u.
Juan de Valdez II, 460 o.
J. Antolinez II, 460 o.
Luis Tristan II, 460 u.
Ant. Pereda II, 462 o.
Arias Fernandez und J. Leonardo II, 462 u.
J. Carenno de Miranda II, 462 u.
Mat. Cerezo II, 463 o.
Franc. Ribalta II, 464 o.
J. G. de Espinosa II, 464 u.
Pedro Orrente II, 464 u.
Ant. Palomino II, 465 o.
Sim. Vouet II, 466 u.
Nic. Poussin II, 469 o.
Phil. Champaigne II, 470 o.
Le Sueur II, 471 o.
P. Mignard II, 471 u.
Le Brun II, 472 o.
Nachf. Le Brun's II, 473 o.
J. Jouvenet II, 473 u.
Nic. Colombel II, 473 u.
Hyac. Rigaud II, 473 u.
Teniers d. j. II, 488 o.
A. van Ostade II, 492 u.
J. van Ostade II, 493 o.
Van der Meulen II, 501 o.
Terburg II, 502 u.
Gerh. Dou II, 505 u., 507 o.
G. Metzu II, 509 o.
P. de Hooghe II, 512 u.
J. B. Greuze II, 517 u.
Corn. Matsys II, 520 u.
Joh. Breughel II, 522 u.
A. van der Venne II, 523 u.
Paul Bril II, 528 u.
A. Elzheimer II, 529 o.
C. Poelenburg II, 529 u.
Claude Lorrain II, 535 o.
Berghem II, 540 u.
A. van de Velde II, 542 o.
Joh. Asselyn II, 542 u.
J. v. Goyen II, 545 o.
Jac. Ruisdael II, 549 o.
Will. v. d. Velde d. j. II, 552 o.
L. Backhuisen II, 553 o.
Peter Neefs II, 554 o.
Jos. Vernet II, 555 u.
Hub. Robert II, 555 u.
Fr. Snyders II, 558 o.
J. v. Huysum II, 562 o.
J. L. David II, 574 u., 575 o.
Gérard II, 575 u.
Géricault II, 576 o.

Louvre. Königl. Sammlung der Handzeichnungen. Leon. da Vinci I, 502 o.
Louvre. Königl. Privatbibliothek. Fränk. Miniat. I, 119 o.

RHEIMS. Dom. Glasgem. d. 13. Jh. I, 183 u.

ST. SAVIN (Depart. de la Vienne). Kirche. Wandgem. d. 11. u. 12. Jh. I, 147 o.

STRASSBURG. Münster. Glasgem. d. 13. Jh. I, 204 u. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 205 u.
Alt S. Peter. Colmarer Schule II, 179 o.
S. Thomas. Glasgem. d. 14. Jh. I, 205 u.
Oeffentl. Bibliothek. Miniat. d. 12. Jh. I. 161 u.
Sammlung auf der Mairie. Memling II, 134 u. — Colmarer Sch. II, 179 o.

THANN (Oberelsass). Münster. Mart. Schongauer II, 179 o.

VERSAILLES. Histor. Museum. Horace Vernet etc. II, 586 u.

VILLENEUVE (bei Avignon). Hospital. René v. Anjou II, 119 u.

England.

ALTHORP (Northamptonshire). Landsitz des Grafen Spencer. Perin del Vaga I, 648 u. — H. Holbein d. j. II, 290 u. — Joas von Cleve II, 320 o. — Van Dyck II, 418 o.

ALTON TOWER (Staffordshire). Landsitz des Grafen Shrewsbury. Pseudoschoreel II, 299 o. — Gobbo da' Frutti II, 373 o. — Alonso Cano II, 451 u. — Pedro de Moya II, 452 o.

BARRON HILL (Staffordshire). Landsitz des Hrn. Whyte. Raphael I, 569 o.

BATH. Sammlung des Hrn. Beckford. Giov. Bellini I, 452 o. — P. degli Ingannati I, 453 o. — A. Cordelle Agi I, 453 u. — Raphael I, 574 u. — Herri de Bles II, 322 o. — Jan Steen II, 497 o. — A Elzheimer II, 529 o. — J. v. d. Capelle II, 551 u.

BLENHEIM (unweit Oxford). Landsitz des Herzogs von Marlborough. Raphael I, 569 u. — Carlo Dolci II, 379 u. — Rubens II, 405 o., 408 u., 411 o. — Van Dyck II, 417 u.

BOWOOD (Wiltshire). Landsitz des Marquis von Lansdowne. Raphael I, 569 u. — Jac. Ruisdael II, 549 o.

BURLEIGHHOUSE (Northamptonshire). Landsitz des Marquis von Exeter. Gio. Ant. Pordenone II, 57 u. — Joh. van Eyck II, 106 o. — A. Dürer II, 222 u. — H. Holbein d. j. II, 280 u., 291 o. — Ant. Verrio II, 475 o. — Ang. Kauffmann II, 568 o.

CAMBRIDGE. Univers.-Bibliothek. Miniat. d. 12. u. 13. Jh. I, 167 N.

Fitzwilliam-Museum (der Universität angehörend). Giorgione II, 27 u. — Tizian II, 44 u. — Gerh. Dou II, 507 o.

CASTLE HOWARD (Yorkshire). Landsitz des Grafen Carlisle. Primaticcio I, 647 o. — Giorgione II, 27 o — Tintoretto II, 62 o. u. — Joh. Mabuse II, 318 o. — Clouet-Janet II, 333 o. — Annib. Caracci II, 359 o., 361 o. — Domenichino II, 363 u. — Dom. Feti II, 377 u. — Van Dyck II, 417 u.

CHATSWORTH (Derbyshire). Landsitz des Herzogs v. Devonshire. Angels.-byz. Miniat. I, 141 u. — Joh. van Eyck II, 105 u. — Van Dyck II, 417 u.

CHISWICK (bei London). Villa des Herzogs von Devonshire). Jac. Bassano II, 72 u. — Memling II, 134 u. — Van Dyck II, 417 u.

CORSHAMHOUSE (Wiltshire). Sitz der Familie Methuen. H. Holbein d. j. II, 275 o., 290 o. — Luc. v. Leyden II. 310 u. — Joh. Schoreel II, 319 o. — Van Dyck II, 412 o. — A. Elzheimer II, 529 o.

GREENWICH. Hospital. J. Thornhill II, 475 u. — Benj. West II, 479 o.

HAMPTONCOURT (bei London). K. Schloss. Mantegna I, 428 u. — Gio. Ant. Pordenone II, 56 u. — H. Holbein d. j. II, 274 N., 283 o. N., 289 u.

HOLKHAM (Norfolkshire). Landsitz des Grafen Leicester. Cop. n. Michelangelo I, 527 N. — Jac. Bassano II, 72 u.

KEDDLESTON-HALL (Derbyshire). Sitz des Lord Scarsdale. Bernh. v. Orley II, 317 o. — Jod. Momper II, 524 u.

KENSINGTON (bei London). K. Pallast. Pontormo (nach Michelang.) I, 539 u. — Michelangelo (Cop.) I, 539 u.

LEIGHT-COURT (bei Bristol). Landsitz des Hrn. Miles. Raphael I, 569 o. — Raphael (Cop.) I, 615 o., 633 o. — H. Holbein d. j. II, 288 o. — Rubens II, 405 u., 407 o. — Velasquez II, 448 u. — Murillo II, 454 u., 459 u. — Nic. Poussin II, 469 o. — Claude Lorrain II, 535 o.

LIVERPOOL. Liverpool-Institution. Miniat. d. Don Silvestro I, 324 o. — Simone di Martino I, 346 u. — Masaccio I, 398 o. — Pesellino I, 402 o. — Michelangelo (Cop.) I, 538 u. — Rog. v. d. Weyde II, 138 o. — H. Holbein d. j. II, 288 o., 291 o. — Luc. von Leyden II, 310 u. — Bernh. v. Orley II, 317 u.

LONDON.

S. Paul. J. Thornhill II, 476 o.
Barbers-Hall. H. Holbein d. j. II, 289 o.
Bridewell-Hospital. H. Holbein d. j. II, 289 o.
Guildhall. John Opie II, 479 u.

National-Galerie.

Leon. da Vinci (Luini?) I, 511 o.
Seb. del Piombo (nach Michelang.) I, 538 u.
Seb. del Piombo und Michelangelo I, 539 o.; II, 31 u.
Garofalo I, 657 o.
Coreggio II, 19 o. u., 21 u.
Parmigianino II, 23 u.
Giorgione II, 26 u., 27 u.
Seb. del Piombo II, 33 o.
Tizian II, 45 o. u.
Joh. van Eyck II, 106 o.
Annib. Caracci II, 360 u.
Domenichino II, 364 o.
Van Dyck II, 416 u.
Rembrandt II, 430 o.
Murillo II, 457 o., 459 o.
Nic. Poussin II, 469 u.
J. Reynolds II, 478 o.
Benj. West 479 o.
Hogarth II, 518 o.
Rubens II, 525 u.
Gasp. Poussin II, 532 u.
Claude Lorrain II, 535 o.
Gainsborough II, 556 o.

Akademie. M. d'Oggionno (nach Leonardo) I, 502 u. Leon. da Vinci I, 507 u., 508 o. — Benj. West II, 479 o.
British Museum. Angels. Miniat. I, 114 u. — Neap. Min. d. 14. Jh. I, 385 u. — Min. d. Eyck. Schule II, 114 u.
Königl. Sammlung der Handzeichnungen. H. Holbein d. j. II, 291 o.
Privatsammlung Georg's IV. Rembrandt II, 425 u. — Teniers d. j. II, 489 u. — Jan Steen II, 497 u., 499 o. — Gerh. Dou II, 505 u. — G. Schalcken II, 511 u. — A. van de Velde II, 542 o.

Sammlung des Hrn. Aders (jetzt zerstreut). Cop. nach van Eyck II, 104 o. — (Marg. van Eyck?) II, 112 o. — Memling II, 135 o. — Flandr. Schule II, 136 o. — Mart. Schongauer II, 180 o.
Sammlung des Lord Ashburton. Coreggio II, 11 u. — Giorgione II, 27 o. — Rubens II, 407 u. — Murillo II, 456 u. — Teniers d. j. II, 488 o., 491 u. — Jan Steen II, 497 u.

Bridgewater-Galerie (auch Staffordgalerie genannt, jetzt im Besitz von Lord Francis Egerton.)

Raphael I, 570 u., 614 u.
Raphael (Cop.) I, 616 u.
B. Peruzzi II, 6 o.
Tizian II, 44 u., 45 o., 47 o.
Paris Bordone II, 59 o.
Tintoretto II, 62 u.
Domenichino II, 363 u., 364 o.
Van Dyck II, 415 o., 417 u.
Nic. Poussin II, 468 o.
Teniers d. j. II, 490 o.
A. van Ostade II, 492 u.
Gerh. Dou II, 507 u.
Wilh. v. d. Velde d. j. II, 552 o.

Sammlung des Herzogs von Devonshire (Devonshirehouse). Tizian II, 50 u. — H. Holbein d. j. II, 590 u. — Luc. v. Leyden II, 310 u. — Van Dyck II, 417 u. — Nic. Poussin II, 469 u. — Claude Lorrain II, 535 u.
Sammlung des verst. Lord Dudley. Franc. Francia I, 482 o. — Raphael I, 576 u. (Seitdem an den Herzog von Sutherland übergegangen?). — Schule v. Calcar II, 160 u.
Dulwich-College (bei London). Rembrandt II, 426 o. — Murillo II, 458 u., 459 u. — J. Reynolds II, 478 o. — Corn. Dusart II, 494 u.
Im Besitze des Lord Garvagh. Raphael I, 613 u.
Im Besitze des Herzogs von Grafton. Raphael(?) I, 635 o.
Im Besitze des Grafen Grey. Tizian II, 49 o. — Van Dyck II, 417 u.
Grosvenor-Galerie (im Besitz des Marquis von Westminster). Salv. Rosa II, 388 u. — Van Dyck II, 415 o. — Rembrandt II, 426 o., 430 o. — Benj. West II, 479 o. — Claude Lorrain II, 535 o. — Gainsborough II, 556 o.
Bei Hrn. Hope. Jan Steen II, 497 u. — Gerh. Dou II, 505 u. — F. v. Mieris II, 509 u.
Im Besitz des Kunsth. Nieuwenhuys. Raphael I, 572 u. — Raphael (Cop.) I, 618 u.
Bei Lord Normanton. H. Holbein d. j. II, 291 o.
Sammlung des Herzogs von Northumberland. Tizian II, 48 u.
Im Besitze des Lord Northwick. Giul. Romano I, 646 o.
Sammlung von Sir Robert Peel. (Zeitweise auf dessen Landsitz Drayton-Manor). Rubens II, 411 o. — Teniers d. j. II, 490 u. — Jan Steen II, 499 u. — Terburg II, 503 u. — Casp. Netscher II, 511 o. — P. de Hooghe II, 512 u. — Hobbema II, 550 o. — Wilh. v. der Velde d. jüng. II, 552 o.
Im Besitz des Hrn. S. Rogers. Raphael I, 569 o., 614 u. — Joh. van Eyck II, 105 u. — Rembrandt II, 431 o. — J. Reynolds II, 478 o.

Bei Hrn. Edward Solly.

Lod. Mazzolini I, 434 u.
Gaud. Ferrari I, 522 u.
Raphael I, 576 o.
Bagnacavallo I, 654 o.
Innoc. da Imola I, 655 o.
G. Marchesi da Cotignola I, 655 u.
Giorgione II, 27 o.
Lorenzo Lotto II, 36 o.
Moretto II, 54 o.
Joh. Mabuse II, 318 u.

Staffordhouse (Sitz des Herzogs von Sutherland). Nic. dell' Abbate I, 647 u. — Coreggio II, 19 u. — G. B. Moroni II, 55 o. — Tintoretto II, 62 o. — Van Dyck II, 417 u. — G. van den Eeckhout II, 432 o. — Murillo II, 456 o. — Phil. de Koning II, 550 u.
Sammlung des Herzogs von Sussex. Ital. Miniat. I, 460 o.
Im Besitze von Lady Sykes. Raphael I, 565 u. (Seitdem in die National-Galerie übergegangen).
Sammlung des Herzogs von Wellington. Michelangelo (Cop.) I, 539 o. — Coreggio II, 18 u. — Velasquez II, 447 o. — Jan Steen II, 497 o., 499 o.
Bei Hrn. Wells. Crist. Allori II, 378 u. — Murillo II, 456 o. — Jac. Ruisdael II, 548 o.
Sammlung der Kunsthändler Hrn. Woodburn. (Zum Theil wohl seitdem verkauft). Michelangelo (Cop.) I, 538 o. — Fra Bartolommeo I, 546 N. — A. Dürer II, 207 o., 235 N.
Sammlung von Hrn. Young Ottley (neuerlich zerstreut). Miniat. des Don Silvestro I, 324 o. — Ugolino da Siena I, 344 N. — Gent. da Fabriano I, 384 o. — Masaccio I, 398 o. — Giuliano Pesello I, 401 u. — Sandro Botticelli I, 402 u. — Cosimo Rosselli I, 408 o.

LONGFORDCASTLE (Wiltshire). Sitz des Grafen Radnor. H. Holbein d. j. II, 282 u., 290 o. — Nic. Poussin II, 469 u.

LUTONHOUSE (Bedfordshire). Landsitz des Marquis von Bute. Corn. Janson II, 422 o. — G. van den Eeckhout II, 432 o. — Jac. Ruisdael II, 549 u.

OAKHILL (bei Liverpool). Landsitz des Hrn. Tobin. Miniat. d. van Eyck II, 113 u.

OXFORD. Bodleyan-Bibliothek. Angels. Miniat. I, 142 N.

PANSANGER (bei London). Landsitz des Grafen Cowper. Fra Bartolommeo I, 545 o. — Raphael I, 572 u. — Van Dyck II, 417 u. — Rembrandt II, 426 o.

STRATTON (Hampshire). Landsitz des Sir Tho. Baring. Raphael (Cop.) I, 611 o., 618 u. — Giorgione II, 27 o. — Seb. del Piombo II, 32 o. — Joh. van Eyck II, 106 o. — Murillo II, 459 u. — Claude Lorrain II, 535 o.

WARWICKCASTLE. Landsitz des Grafen von Warwick. Raphael I, 634 o. — H. Holbein d. j. II, 290 u. — Van Dyck II, 417 u.

WILTONHOUSE (Wiltshire). Landsitz des Grafen Pembroke. Jarenus II, 163 u. — H. Holbein d. j. II, 287 N., 289 o. — Luc. von Leyden II, 310 u. — Van Dyck II, 418 o.

WINDSOR. Schloss der Königin. H. Holbein d. j. II, 290 u., 291 o. — (Quint. Messys?) II, 315 o. — Joas v. Cleve II, 320 o. — Van Dyck II, 417 u. — Rubens II, 525 u.

WOBURN-ABBEY (Bedfordshire). Landsitz des Herzogs von Bedford. Van Dyck II, 418 o.

YORK. Dom. Glasgem. d. 14. Jh. I, 187 o.

Spanien und Portugal.

BADAJOZ. Cathedrale. Morales el Div. II, 337 o.

CUENCA. Verschiedene Kirchen. Hernan Yañez II, 338 u.

ESCURIAL (Kirche und Kloster). Raphael I, 574 o. — Raphael (Cop.) I, 618 u. — Tizian II, 42 o. — J. Fern. Navarrete II, 342 u. — Claudio Coello II, 463 u.

EVORA. Erzbischöfl. Pallast. Altniederländ. Sch. II, 197 o.

GRANADA. Schloss der Alhambra. Alte Deckengem. II, 194 o. Dom. Alonso Cano II, 451 o. — Pedro de Moya II, 452 o.

LISSABON. Akademie etc. Gran-Vasco etc. II, 197 o.

MADRID. Akademie. Murillo II, 455 u., 456 u. Museo nacional. Murillo II, 457 o. — Vinc. Carducho II, 461 o. — J. Carenno de Miranda II, 462 u.

Museo del Rey. (Königl. Museum).
Raphael I, 617 o., 618 o., 619 u., 622 o., 626 u. (635 N.?)
Coreggio II, 20 o.
Tizian II, 44 u., 45 o. u., 49 o.
Joh. van Eyck II, 106 u.
Rog. v. d. Weyde II, 138 o.
Morales el Div. II, 337 o.
Vicente Joanez II, 341 u.
Pantoja de la Cruz II, 342 u.
Rubens II, 404 u., 405 o., 409 o.
Van Dyck II, 412 u., 413 u., 417 o.
Corn. de Vos II, 418 u.
Juan de las Roelas II, 443 o.
Zurbaran II, 444 u.
Velasquez II, 447 o. u., 448 o. u., 449 o. u., 514 u.
Juan de Pareja II, 450 o.
Alonso Cano II, 451 o.
Murillo II, 456 u., 457 o. u., 458 u.
Vinc. Carducho II, 461 o.
Felix Castello II, 461 u.
Eug. Caxes II, 461 u.
Ant. Pereda II, 462 o.
Arias Fernandez II, 462 u.
J. Leonardo II, 462 u.
J. Carenno de Miranda II, 462 u.
Mat. Cerezo II, 463 o.
J. A. Escalante II, 463 o.
Claudio Coello II, 463 u.
Franc. Ribalta II, 464 o.
Die Ribalta, Espinosa etc. II, 464 o.
Al. de Tobar II, 465 u.
Gasp. Poussin II, 532 u.
Claude Lorrain II, 535 o.

MURCIA. Dom. Aregio u. Neapoli II, 338 o.

SETUBAL. Jesuskloster. Altniederländ. Schule II, 197 o.

SEVILLA. Cathedrale. Pedro Campaña II, 339 u., 340 o. — Luis de Vargas II, 340 u. — Juan de las Roelas II, 442 u. — Zurbaran II, 444 u. — Pedro de Moya II, 452 o. — Murillo II, 455 o.
S. Bernardo. Fr. de Herrera el v. II, 443 u.
San Isidoro. Juan de las Roelas II, 443 o.
San Pablo. Luis de Vargas II, 340 u.
San Ysabel. Franc. Pacheco II, 442 u.
Hospital de la caridad. Murillo II, 455 o.
Oeffentl. Museum. Zurbaran II, 444 u. — Juan de Valdez II, 460 o.

TOLEDO. Dom. Gem. d. 15. Jh. II, 195 N.
A. mehr. Orten. Alonso Berruguete II, 339 o.

VALENCIA. Cathedrale. Aregio und Neapoli II, 338 o. — Pedro Orrente II, 464 o.

VIZEU. Cathedrale. Der wahre Gran-Vasco II, 343 o.

Nördliches und östliches Europa.

KOPENHAGEN. Schloss Christiansburg. Raphael I, 561 N.

ST. PETERSBURG.
Kaiserl. Galerie der Eremitage. Leon. da Vinci I, 507 o. — Raphael I, 574 o., 576 u., 613 u. — Coreggio (?) II, 15 u. — Seb. del Piombo II, 31 u. — Tizian II, 49 o. — Moretto II, 54 o. — Rembrandt II, 429 o. — Nic. Poussin II, 469 o. — Paul Potter II, 543 u.
Beim Fürsten Narischkin. Domenichino II, 363 u.

KIEW. Sophienkirche. Wandgem. d. 11. Jh. (?) I, 100 u.

TERGOVIST (Wallachei). Kloster. Byz. Wandgem. I, 98 u.

CONSTANTINOPEL. Sophienkirche. Mosaiken d. 6. Jh. I, 47 o.
ATHEN. Kloster Daphne. Byz. Mosaiken I, 102 u.
ATHOS. Verschiedene Klöster. Wandmalereien I, 103 u.
CHIOS. Basilianerkloster. Byz. Mosaiken I, 102 u.
HELICON. Kloster S. Lucas. Byz. Mosaiken I, 102 u.
PATRAS. Kloster Megaspiläon. Mosaiken d. 17. Jh. I, 102 u.
SALAMIS. Kloster der Panagia. Georgios Markos I, 103 o.

Verzeichniss der Künstlernamen.

A.

Aachen, Johann von . . II, 329
Abbate, Niccolò dell I, 647, II, 332
Achenbach, A. II, 583
Acker, Hans u. Jacob . II, 173
Adrieanssen II, 559, 560
Aelst, Wilh. van . . . II, 560
Agi, Andrea Cordelle . . I, 453
Alamanno, Giovanni . . I, 378
Alba, Macrino d', . . I, 439
Albani, Francesco . . II, 364
Albertinelli, Mariotto . I, 545
Aldegrever, Heinrich . . II, 238
Aldighiero, da Zevio . . I, 366
Alemagna, Giusto di . . II, 177
Alesio, M. Perez de . . II, 341
Alfani, Domenico di Paris I, 477, 660
—, Orazio . . . I, 477, 660
Alibrandi, Girol. . . . I, 521
Aliense II, 63
Allegri, Antonio . . . II, 8
—, Pomponio . . . II, 22
Allori, Alessandro . . . II, 79
—, Cristofano . . . II, 377
Altdorfer, Albrecht . . II, 241
Alunno, Niccolò . . . I, 464
Amalteo, Pomponio . . II, 57
Amato, Antonio d' . . I, 490
Amberger, Christoph . II, 292
Amerighi, Michelangelo . II, 382
Anguisciola, Sofonisba . II, 375
Anjou, René von . I, 487. II, 119
Anselmi, Michelangelo . II, 422
Ansuino I, 429
Antem, H. van II, 552
Antolinez, Josef . . . II, 460
Antwerpen, Livin van . II, 135
Apollonius I, 287
Appiani, A. II, 577
Apshoven, Theodor . . II, 560
Aquila, Johannes . . . II, 251
Aregio, Pablo de . . . II, 338
Arias Fernandez, Ant. . II, 462
Arpino, il Cavalier d' . II, 82
Artois, Jacob van . . . II, 537
Asper, Hans II, 292
Aspertini, Amico . . . I, 483
—, Guido I, 484
Asselyn, Johann . . . II, 542
Assen, Johann van . . II, 537
Assisi, Tiberio d' . . . I, 476
Attavante I, 416
Avanzo, Jacopo(?) d' I, 362, 366, 367

B.

Bacchiacca I, 477
Backhuisen, Ludolf . . II, 552
Baglione, Giov. . . . II, 83
Bagnacavallo I, 653
Baldovinetti, Alessio . . I, 441
Baldung, Hans II, 268
Balen, Heinrich van . . II, 327
Bamboccio II, 499
Barbacelli, Bernardino . II, 80
Barbarelli, Giorgio . . II, 26
Barbieri, Gio. Francesco II, 370

	Band u. Seite.
Baroccio, Federigo	II, 82, 376
Barry, James	II, 479
Bartolo, Domenico di	I, 352
—, Taddeo di	I, 350, 462
Bartolommeo, Don	I, 416
—, Fra	I, 542
Basaiti, Marco	I, 456
Bassano, Francesco	II, 72
—, Jacopo	II, 70
—, Leandro	II, 72
Bassen, J. B. van	II, 454
Batoni, Pompeo	II, 567
Battem, Gerhard van	II, 545
Bayeu y Subias, Fr.	II, 567
Beauneveu, André	I, 265
Beccafumi, Domenico	II, 4
Becerra, Gaspar	II, 341
Beek, P. van	II, 553
Bega, Cornelius	II, 495
Begas, Carl	II, 584
Begyn	II, 542
Beham, Bartholomäus	II, 240
—, Hans Sebald	II, 240
Bella, Stephan della	II, 516
Bellini, Gentile	I, 452
—, Giacomo	I, 383, 426
—, Giovanni	I, 447
Bellotto, Bernardo	II, 395
Beltraffio, Gio. Ant.	I, 518
Bendemann, Eduard	II, 583
Benvenuti, Giambat	I, 659
—, Pietro	II, 577
Berettini, Pietro	II, 380
Bergen, D. van	II, 542
Berghem, Nicolas	II, 539
Berkheyden, Gerh.	II, 554
Berna	I, 350
Bernazzano	I, 520
Berruguete, Alonso	II, 339
Bertin	II, 588
Bianchi Ferrari, Fr.	I, 440, II, 8
Bicci, Lorenzo di	I, 342
Biefve, de	II, 588
Biliverti, Ant.	II, 377
Bink, Jacob	II, 247
Bissolo, Pierfrancesco	I, 453
Bissuccio, Leon.	I, 375
Bizamani, die	I, 281
Blanchart, Jacques	II, 470
Bles, Herri de	II, 321
Blick	II, 554
Bloemaert, Abraham	II, 327
Bloemen, J. F. van	II, 532
—, P. van	II, 500
Blondeel, Lancelot	II, 320
Blondel, M. J.	II, 576
Bock, Hans	II, 330
Bocksberger, Melch.	II, 330
Bönisch, Gust. Ad.	II, 584
Bol, Ferdinand	II, 432
Bologna, Nic. v.	I, 362
—, Lorenzo v.	I, 362
—, Cristoforo v.	I, 362
—, Simone da	I, 362
Bonfigli, Benedetto	I, 463
Bonifazio Veneziano	II, 51
Bono Ferrarese	I, 429
Bonvicino, Alessandro	II, 53
Bordone, Paris	II, 57
Borgognone, Ambrogio	I, 438
— (Bourguignon)	II, 391
Borsum, A. van	II, 550
Bosch, Hieronymus	II, 143, 195
Bossi	II, 577
Both, Andreas	II, 500
—, Johann	II, 536
Botticelli, Sandro	I, 402
Boucher, Fr.	II, 474
Boullogne, Bon	II, 473
—, Louis de	II, 473
Bourdon, Sebastian	II, 473, 532
Bourguignon, Jaques	II, 391, 513
Boydell, John	II, 476
Brakenburg, R.	II, 494
Bramante	I, 437
Bramantino d. ält. u. jüng.	I, 437
Brandel, Peter	II, 436
Breckelencamp, Quirin van	II, 495
Bree, M. van	II, 576
Breenberg, Bartholomäus	II, 537
Brescia, il Moretto di	II, 53
Brescianino, Andrea del	I, 485
—, Giovita	II, 56
Breughel, Johann	II, 521
—, Peter d. ä.	II, 328, 485
—, Peter d. j.	II, 485
Brew, Georg	II, 246
Bril, Matthäus	II, 527
—, Paul	II, 328, 527
Bronzino, Angiolo	II, 79
Brouwer, Adrian	II, 493
Brügge, Rogier van	II, 120
Brun, Charles le	II, 471
Brusasorci	II, 64
Bruyn, Bartholomäus de	II, 304, 328
Buffalmaco, Buonamico	I, 331
Bugiardini, Giuliano	I, 514
Buonaccorsi, Pierino	I, 647
Buonarotti, Michelangelo	I, 525
Buoni, Silvestro de'	I, 489
Burgkmayr, Thoman	II, 186
—, Hans	II, 270
Buttinone, Bern.	I, 436

Band u. Seite.

C.

Cagnacci, Guido . . . II, 370
Calabrese, il cavalier . . II, 387
Calcar, Joh. v. II, 304
Calcott, A. W. II, 591
Caldara, Polidoro . . I, 650
Calderari II, 57
Caliari, Carlo II, 70
—, Paolo II, 64
Caligarino I, 659
Callot, Jacques . . . II, 515
Calvart, Dionisio . . . II, 84
Calvi, L. u. D. . . . I, 648
Cambiaso, Luca . . . II, 84
Camerino, Jac. de . . I, 295
Camilo, Francisco . . II, 462
Campagnola, Domenico . II, 52
Campaña, Pedro . . . II, 339
Camphuysen, Theodor . II, 544
Campi, Antonio . . . II, 374
—, Bernardino . . . II, 374
—, Giulio II, 374
Camuccini, Vincenzo . II, 577
Canale (Canaletto) Ant. u. B. II, 395, 557
Candido II, 326
Cano, Alonso II, 450
Cantarini, Simone . . II, 370
Canuti, Domenico . . II, 370
Capelle, Joh. van de . . II, 551
Caracci, Agostino . . II, 354, 357
—, Annibale II, 354, 358, 512, 526
—, Lodovico . . . II, 354
Caracciolo, Giambat. . II, 386
Caravaggio, Michelang. da II, 382, 513
—, Polidoro da . . I, 650
Cardi, Lodovico . . . II, 377
Carducho (Carduccio), Bart. II, 460
—, Vincente . . . II, 461
Careño de Miranda, Juan II, 462
Cariani, Giovanni . . . II, 52
Carotto, Gianfrancesco . II, 6
Carpaccio, Vittore . . I, 457
Carstens, Asmus Jacob . II, 569
Carucci, Jacopo . . . I, 551
Castagno, Andrea del . I, 417
Castello, Felix II, 461
Castiglione, Gio. Ben. . II, 394
Castillo, Antonio del . . II, 444
—, Augustin del . . II, 444
—, Juan del . . . II, 444
Castro, Sanchez de . . II, 195
Catel, Franz II, 571
Catena, Vicenzo . . . I, 454
Cati, Pasquale, ... II, 81
Caulitz, Peter II, 558

Band u. Seite.

Cavallini, Pietro . . . I, 323
Cavedone, Giacomo . . II, 373
Caxes, Eugenio . . . II, 461
—, Patricio II, 461
Cento, Guercino da . . II, 370
Cerano II, 376
Cerezo, Mateo II, 463
Cerini II, 370
Cerquozzi, Michelangelo II, 391, 513
Cerva, Gio. Batista . . I, 525
Cesari, Giuseppe . . . II, 82
Cesi, Bartolommeo . . II, 84
Chalon, E. A. II, 590
Champaigne, Philippe . II, 470
Chardin, S. II, 517
Chodowiecky, Daniel Nic. II, 568
Christophsen, Peter . . II, 117
Ciampelli, Agostino . . II, 82
Cignani, Carlo II, 365
Cigoli, Lodovico . . . II, 377
Cima, Giambatista . . I, 445
Cimabue, Giovanni . . I, 290
Cione, Andrea di . . . I, 331
Civerchio, Vincenzo d. ält. I, 436
—, Vinc. d. jüng. . . . I, 439
Cleve, Joas von . . . II, 320
Claessens, Anton, d. ä. . II, 136
Clomp, C. II, 542
Clovio, Giulio I, 646
Clouet, François . . . II, 332
Cocxie, Michael . I, 660, II, 320
Coello, Alonso Sanchez . II, 342
—, Claudio II, 463
Cogniet, Léon II, 588
Coignet II, 588
Colle, Raffaele dal . I, 597, 601
Collet, Inigo II, 519
Colombel, Nic. . . . II, 473
Conca, Sebastiano . . II, 394
Conegliano, Cima da . I, 455
Conigsloo, Gilles van . II, 523
Conrad von Scheyern . I, 164
Contarino, Giovanni . II, 392
Conti, Bern. de' . . . I, 436
Cooper, Samuel . . . II, 475
Coreggio II, 8
Cornelissen, Cornelius . II, 327
Cornelius, Peter von . II, 579, 581
Corradi, Domenico . . I, 410
Correnzio, Bellisario . II, 386
Cortese, Jacopo . . . II, 391
Cortona, Pietro da . . II, 380
Cosimo, Pier di . . . I, 512
Cosmat, Johannes . . I, 296
Cossa, Francesco . . . I, 433
Costa, Lorenzo . . I, 433, 484
Cotignola, Gir. Marchesi da I, 655

Band u. Seite.

Couder II, 588
Courtois, Jacques . II, 391, 513
Cousin, Jean II, 333
Coypel, Antoine . . . II, 473
—, Noel II, 473
Coxis, Michael . . I, 660, II, 320
Craesbecke, Joseph . . II, 494
Cramer v. Ulm II, 173
Cranach, Lucas, d. V. . II, 253
—, Lucas, d. S. . . II, 262
Crayer, Caspar de . . II, 420
Credi, Lorenzo di . . I, 513
Crespi, Daniele . . . II, 376
—, Gio. Batista . . II, 376
Crivelli, Carlo I, 443
Cruikshank, George . . II, 590
Cruz, Juan Pantoja de la II, 342
Cuevas, Pedro de las . II, 462
Cuylenburg, A. II, 529

D.

Daege, Eduard II, 584
Dalmasio, Lippo di . . I, 361
Dante, Girolamo . . . II, 51
David, Jacques Louis . II, 574
Dawe, George II, 589
Decamps II, 588
Decker, J. II, 550
Deelen, D. van . . . II, 554
Deger II, 583
Deig, Sebastian . . . II, 240
Delacroix, Eugène . . II, 587
Delaroche, Paul . . . II, 587
Denner, Balthasar . . II, 436
Detroy, François . . . II, 473
Deutsch, Nicolaus . . . II, 292
Devéria, E. II, 588
Diamante, Fra I, 400
Diana, Bened. I, 458
Diepenbeck, Abraham van II, 419
Diepram, A. II, 494
Dietrich, Chr. W. E. . . II, 436
Dobson, William . . . II, 475
Does, Jac. van der . . II, 543
Dolci, Carlo II, 379
Dominichino II, 361
Doni, Adone . . . I, 477, 660
Donzelli, Jppolito . . I, 489
—, Pietro I, 489
Dossi, Dosso I, 657
—, Giov. Batt. . . I, 657
Dou (Dow, Douw), Gerh. II, 433, 504
Drevet II, 472
Drouais II, 576
Droogslot, J. II, 494
Duccio di Buoninsegna . I, 297
Ducq, Jean le II, 500

Band u. Seite.

Duderstadt, Heinr. v. . I, 257
Dünwegge, Vict. u. Heinr. II, 305
Dürer, Albrecht . . . II, 203
Dughet, Caspar . . . II, 531
Dusart, Corn. II, 494
Dyck, Anton van . . . II, 411

E.

Eastlake, Ch. Lock . . II, 590
Edelinck II, 472
Eeckhout, Gerbrand van den II, 431
—, d. j. II, 589
Ellinger I, 156
Elzheimer, Adam . . II, 331, 528
Empoli, Jacopo da . . II, 378
Engelbrechtsen, Cornelius II, 308
Ermels, Joh. Franz . . II, 537
Escalante, Juan Ant. . II, 463
Espinos II, 465
Espinosa, Jac. Geron. de II, 464
Etty, W. II, 589
Everdingen, Aldert van . II, 550
Eyck, Hubert van . II, 92, 104
—, Johann van . II, 92, 105
—, Margaretha van II, 95, 111

F.

Fabriano, Anton da . . I, 384
—, Franc. da . . . I, 384
—, Gentile da . . . I, 381
—, Gritto da . . . I, 380
Faenza, Giov. di . . . I, 477
—, Jacomone di . . I, 660
Faes, van der II, 475
Fage, Raymond la . . II, 473
Falcone, Aniello . . . II, 387
Fa presto, Luca . . . II, 392
Farinato, Paolo . . . II, 64
Fassolo, Bern. I, 521
Fattore, il I, 648
Fava, Giangiac. . . . I, 439
Ferrara, Stefano da . . I, 432
Ferrari, Gaudenzio . I, 521, 660
Ferrari, Fr., Bianchi I, 440. II, 8
Ferri, Ciro II, 394
Fesele, Martin II, 246
Feti, Domenico . . II, 377, 513
Fiammingo, Dionisio . II, 84
Fielding, Copley . . . II, 591
Fiesole, Fra Gio. Angelico I, 354
Figino, Ambrogio . . . I, 525
Filipepi, Alessandro . . I, 402
Finoglia, Domenico . . II, 387
Fiore, Colantonio del . I, 386, 487
Fiori, Mario de' . . . II, 395
Flamenco, Juan . . II, 136, 195
Flandrin II, 588

	Band u. Seite.
Flaxman, John	II, 578
Flinck, Govart	II, 432
Flore, Jacobello de	I, 378
Florigerio, Seb.	II, 33
Floris, Franz	II, 324
Fohr, Carl	II, 580
Fontana, Lavinia	II, 84
—, Prospero	II, 83
Foppa, Vincenzo d. ält.	I, 436
—, Vinc. d. jüng.	I, 439
Fossano, Ambr.	I, 438
Fouquet, Jean	II, 147
Fouquiers, Jacob	II, 522
Francesca, Piero della	I, 420
Franceschini, Baldassare	II, 379
Francia, Francesco	I, 479
—, Giacomo	I, 483
—, Giulio	I, 483
Franciabigio, Marco Ant.	I, 550
Francisque	II, 532
Franck, Franz, d. ä.	II, 325
—, Franz, d. j.	II, 325
Franco, Batista	II, 59
—, Bolognese	I, 361
Francucci, Innocenzo	I, 654
Frari, Bianchi	I, 440. II, 8
Fredi, Bartolo di	I, 350
Freminet, Martin	II, 334
Friedrich, L. D.	II, 580
Frutet, Franz	II, 340
Füger, Fr. H.	II, 572
Führich, J.	II, 580
Füssli, Joh. Heinrich	II, 480
Füterer, Ulrich	II, 192
Fuligno, Niccolò di	I, 464
—, Pietro Antonio di	I, 463
Fungai, Bernardino	I, 485
Furini, Francesco	II, 379
Fyoll, Conrad	II, 160
Fyt, Johann	II, 558

G.

Gaddi, Angiolo	I, 322
—, Gaddo	I, 296
—, Taddeo	I, 320
Gainsborough, Thomas	II, 555
Galassi, Galasso	I, 433
Gallait, L.	II, 588
Gambara, Lattanzio	II, 56
Gandini, Giorgio	II, 22
Garbo, Raffaellino del	I, 553
Gargiuoli, Domenico	II, 390
Garofalo	I, 656
Gatti, Bernardino	II, 22
Geldorp Gorzius	II, 329
Gelée, Claude	II, 533
Genga, Girol.	I, 477

	Band u. Seite.
Gennari	II, 372
Genovese, il prete	II, 387
Gent, Gerhard van	II, 135
—, Justus van	II, 116
Gérard, Fr.	II, 575
Gerbier, Balthasar	II, 474
Géricault	II, 576
Gessi	II, 370
Gessner, Sal.	II, 568
Gherardo	I, 416
Ghering, Johann	II, 554
Ghirlandajo, Davide u. Bened.	I, 414
—, Domenico	I, 410
—, Ridolfo	I, 552
Giachetto	II, 146
Giambono, Michiel	I, 378, 379
Giannicola	I, 476
Gibson, Richard	II, 475
Gillis	II, 559
Gillot, Claude	II, 516
Gillray, James	II, 519
Gimignano, Vincenzo di S.	I, 660
Giolfino, Niccolò	II, 64
Giordano, Luca	II, 392, 465
Giorgio, Eusebio di San	I, 476
Giorgione	II, 26
Giottino	I, 322
Giotto	I, 305
Giovanni, Berto di	I, 476
— di S. Giovanni	II, 379
—, Matteo di	I, 353
Giovenone, Girol.	I, 439
Girodet	II, 576
Giroux	II, 588
Giunta v. Pisa	I, 286
Glauber, Johann	II, 532
Glockendon, Nicolaus	II, 241
Gobbo da' Frutti	II, 373, 562
Goes, Hugo van der	II, 118
Goltzius, Heinrich	II, 326
Gossaert, Johann	II, 318
Goyen, Johann van	II, 544
Gozzoli, Benozzo	I, 408
Graff, Anton	II, 568
Granacci, Francesco	I, 415
Grandi, Ercole	I, 434
Granet	II, 585
Greuze, J. B.	II, 517
Griffier, Johann	II, 538
Grimaldi, Gio. Francesco	II, 373
Grimmer, Hans	II, 251
Gros, A. J.	II, 576
Grün, Hans Baldung	II, 268
Gruenewald, Mathias	II, 248
Gualdo, Matteo de	I, 463
Guariento	I, 374
Gudin, Theodor	II, 588

	Band u. Seite.
Guercino da Cento . .	II, 370
Guérin, Paulin	II, 576
Guido von Siena . . .	I, 285
Guisoni, Fermo . . .	I, 646
Gyzens, Peter	II, 522
H.	
Hackert, Jac. Philipp .	II, 568
—, Johann	II, 538
Hagen, Jan van . . .	II, 550
Hals, Franz	II, 421
Harlem, Cornelius van .	II, 327
—, Dirck van . . .	II, 138
—, Gerhard von . .	II, 143
Harp, Ger. v.	II, 494
Hartmann, Ferdinand .	II, 571
Heeda, Vigor van . .	II, 560
Heem, Joh. David de .	II, 561
Heere, Lucas de . . .	II, 335
Helst, Barth. van der .	II, 422
Hemling, Hans	II, 125
Hemskerk, Martin . .	II, 320
Hennequin	II, 576
Herlen, Friedrich . .	II, 136, 166
—, Jesse	II, 168
Hermann, Carl	II, 582
Herrera, Erancisco de, el v.	II, 443
—, Francisco de, el m.	II, 443
Hersent	II, 576
Hess, Heinrich . . .	II, 582
—, Peter	II, 582
Heyden, Joh. van der .	II, 554
Highmore, Joseph . .	II, 476
Hildebrandt, Theodor .	II, 583
Hildegardus	II, 301
Hilliard, Nic.	II, 335
Hilton, W.	II, 589
Hirschvogel, Veit . . .	II, 191
Hobbema, Mindert . .	II, 549
Hogarth, William . .	II, 517
Hogstraeten, Samuel van	II, 433
Holbein, Ambrosius . .	II, 292
—, Hans, d. Grossvater	II, 182
—, Hans, d. ältere .	II, 183
—, Hans, d. jüngere .	II, 272
—, Siegmund . . .	II, 186
Hondekoeter, Egidius .	II, 523
—, Melchior	II, 558
Honthorst, Gerhard . .	II, 434
—, Wilhelm	II, 434
Hooghe, Peter van . .	II, 512
Hoppner, John . . .	II, 480
Horenbout, Gerh. Lucas	II, 335
Horst, G.	II, 432
Howard, H.	II, 589
Huchtenburg, J. van .	II, 501
Hübner, R. J. B. . . .	II, 583

	Band u. Seite.
Huysmann, Cornelius	II, 526, 538
Huysum, Joh. van . .	II, 562
I.	
Ibi, Sinibaldo	I, 476
Imola, Innocenzo da .	I, 654
Ingannati, Pietro degli .	I, 453
Ingegno	I, 474
Ingres, J. A. D. . . .	II, 585
Iriarte, Ignacio . .	II, 460, 556
J.	
Jackson, John	II, 589
Jacobus	I, 286
Jacone	II, 551
Jamesone, George . .	II, 475
Janet	II, 332
Jansens, Abraham . .	II, 420
Janson, Corn.	II, 422
Jardin, Carl du . . .	II, 542
Jarenus	II, 163
Jerrich	II, 329
Joanez, Vicente . . .	II, 341
Joannes, Petrus . . .	I, 362
Joasaph	I, 103
Johann, Gerh. v. Sanct .	II, 143
Johannis, Petrus . . .	I, 362
Jordaens, Jacob . . .	II, 419
Jouvenet, Jean . . .	II, 473
K.	
Kabel, Adrian van der .	II, 545
Kalf, Wilh.	II, 494
Kaltenhofer, Peter . .	II, 181
Kauffmann, Angelika .	II, 567
Kaulbach, Wilhelm . .	II, 582
Kessels, F. van	II, 522
Ketel, Cornelius . . .	II, 335
Keyser, Theodor de . .	II, 421
Keyzer, de	II, 588
Kierings, Alexander . .	II, 523
Kirchmeier, Sebast. . .	II, 330
Kneller, Jonathan . .	II, 475
Kobell, Ferdinand . .	II, 568
Koch, Joseph	II, 571
Koekoek	II, 589
Kolbe, Carl	II, 580
Koning, Salomon . . .	II, 433
Krabbetie	II, 542
Krause, Wilh.	II, 584
Krodel, Melch.	II, 265
Kügelchen, Gerh. von .	II, 572
Kulmbach, Hans von .	II, 237
Kunze	I, 218, 221
Kupetzky, Johann . .	II, 436
Kuyp, Albrecht . . .	II, 542
—, J. G.	II, 544

Band u. Seite.

L.

Laar, Peter van II, 499
Labrador, Juan . . II, 337, 562
Lafage, Raymond . . II, 473
Lafosse, Ch. de . . . II, 473
Lahyre, Laur. de . . . II, 473
Lairesse, Gerhard . . . II, 437
Lama, Gianbernardo . . I, 650
Lanchares, Antonio de . II, 461
Lancret II, 517
Landseer, Edwin . . . II, 590
Lanfranco, Giovanni . . II, 372
Lanini, Bernardino . . I, 524
Lansaeck II, 559
Largilliere, Nic. de . . II, 473
Largkmair, Hans . . . II, 181
Lastmann, Peter . . . II, 523
Laurati, Pietro . . . I, 337
Lauri, Filippo II, 394
Lawrence, Thomas . . II, 589
Lebrun, Charles . . . II, 471
Lely, Peter II, 475
Lens, Andreas II, 576
Leonardo, Josef . . . II, 462
Lepoittevin II, 588
Leslie, C. R. II, 590
Lessing, Carl Friedr. . II, 583
Lessore II, 588
Lesueur, Eustache . . II, 470
Leyden, Lucas v., der echte II, 309
— —, der falsche . . II, 299
Lianoris, Petrus . . . I, 362
Liberale I, 459
Liberi, Pietro II, 395
Libri, Girolamo dai . . I, 459
Licinio, Bernardino . . II, 57
— Gio. Antonio . . . II, 56
Liemakern, Nicolaus de . II, 420
Liesborn, d. Mstr. von . II, 161
Lievensz, J. II, 433, 545
Lilienbergh II, 558
Limburg, Paul von . . I, 265
Lingelbach, Johann . . II, 537
Lippi, Filippino . . I, 396, 404
—, Fra Filippo . . . I, 398
Livi, Franc. di Domenico I, 256
Livin von Antwerpen . . II, 135
Locatelli, A. II, 556
Lomazzo, Gio. Paolo . I, 525
Lombard, Lambert . . II, 324
Longhi, Luca II, 84
Longhi, Pietro II, 514
Looten, Joh. II, 550
Lorenzo, Ambrogio di . I, 358
—, Fiorenzo di . . . I, 464
—, Pietro di I, 348
—, Camaldolese, Don I, 353

Band u. Seite.

Lorrain, Claude . . . II, 533
Lotti (Loth) Carlo . . II, 394
Lotto, Lorenzo . . . II, 35
Lucidel, Nicolas . . . II, 320
Luigi, Andrea di . . . I, 474
Luini, Aurelio I, 518
—, Bernardino . . . I, 515
Luti, Benedetto . . . II, 394
Luzzo da Feltre, Lorenzo II, 35
Lys, Johann van der . . II, 529

M.

Maas, Nicolaus . . II, 432, 512
Mabuse, Johann . . . II, 318
Maddersteg, M. . . . II, 553
Mächselkircher, Gabriel . II, 191
Magello, Bened. da . . I, 357
Magni, Cesare I, 439
Magnus, Ed. II, 584
Mainardi, Bastiano . . I, 414
Mander, Carl van . . . II, 326
Manetti, Domenico . . II, 80
Manozzi II, 379
Mansueti, Giovanni . . I, 458
Mantegna, Andrea . . . I, 427
—, Francesco . . . I, 431
Manuel, Nicolaus . . . II, 292
—, Miniatoren . . . I, 264
Maratta, Carlo II, 366
Marcone, Marco . . . I, 456
Marconi, Rocco . . . II, 35
Margheritone v. Arezzo . I, 300
Marinas, Enr. de las . II, 556
Martin, John II, 591
Martinellus I, 463
Martino, Simone di I, 344. (I, 330)
Martensz, H. II, 494
Marullo, Giuseppe . . II, 387
Masaccio I, 394
Masolino da Panicale . I, 393
Massimo Stanzioni . . II, 386
Massone, Giov. . . . I, 440
Matsys, Cornelius . . . II, 520
Mattei, Mich. I, 377
Matteis, Paolo de . . . II, 394
Maturino I, 650
Mazo Martinez, Juan B. de II, 450
Mazzolini, Lodovico . I, 434, 659
Mazzuola, Filippo I, 440. II, 22
—, Girol. di Micchele II, 24
—, Francesco . . . II, 22
Meccherino II, 4
Mecheln (Meckenen) Israel v. II, 152
Meer, Joh. van der . . II, 542
Meeren, Gerhard van der II, 115
Mehlem, Joh. v. . . . II, 304
Melano, Giovanni da I, 324, 375

Band u. Seite.

Melanzio, Franc. . . . I, 476
Melozzo da Forli . . . I, 435
Melzi, Francesco . . . I, 519
Memling, Hans . . . II, 125
Memmi, Lippo . . . I, 346
—, Simone I, 344
Menendez, Luis . . . II, 465
Mengs, A. Raphael . . II, 566
Merian, Matthäus . . . II, 435
Messina, Antonello da I, 417, 446
Messys, Johann . . . II, 315
—, Quintin II, 311
Metzu, Gabriel II, 508
Meulen, A. F. van der . II, 500
Meyerheim, Eduard . . II, 584
Meyering, Albrecht . . II, 537
Michelangelo, Buonarotti I, 525
—, Cerquozzi delle batt. II, 391
Miel, Johann II, 542
Mierevelt, Michael . . II, 421
Mieris, Franz van . . II, 509
—, Wilhelm van . . II, 510
Mignard, Pierre . . . II, 471
Mignon, Abraham . . II, 561
Milano, Andrea da . . I, 439
Milet, Franz II, 532
Miretto, Giov. I, 373
Modena, Barnaba v. . . I, 363
—, Pellegrino da . . I, 660
Moerenhout II, 589
Moine, François le . . II, 474
Mol, Peter van II, 419
Mola, Gio. Batista . . II, 365
—, Pier Franc. . . . II, 365
Molenaer, J. II, 494
Molyn, Peter II, 537
Momper, Judocus de . II, 524
Montagna, Bartolommeo I, 459
Montvoisin II, 588
Moor (More, Moro), Anton II, 319
Morales, Luis de . . . II, 336
Moreelze, Paul II, 421
Moretto II, 53
Moro, Giambat. dal . . II, 64
Morone, Francesco . . I, 459
Moroni, Gio. Batista . II, 55
Morrealese II, 390
Moser, Lucas I, 259
Mostaert, Jan. II, 311
Moucheron, Friedrich . II, 537
—, Isaac II, 537
Moya, Pedro de . . . II, 452
Mulready, W. II, 590
Murano, Gio. ed Antonio da I, 378
Murillo, Bart. Est. . II, 452, 556
Mutina, Thomas de I, 219, 222, 363
Muziano, Girolamo . . II, 56

Band u. Seite.

N.

Naldini, Batista . . . II, 80
Nanteuil II, 472
Nason, Peter II, 560
Navarrete, Fernandez . II, 342
Navez, J. II, 576
Neapoli, Francisco . . II, 338
Neefs, Peter II, 554
Neer, Artus van der . . II, 545
—, Eglon van der . II, 437, 512
Negroponte, Fra Antonio da I, 443
Neher, Bernh. II, 582
Nelli, Ottav. di Martino I, 384
—, Plautilla I, 546
Neroni, Bartolommeo . II, 4
Netscher, Caspar . . . II, 510
Northcote, James . . . II, 479
Novelli, Pietro II, 390
Nuzio, Alegr. di . . . I, 381

O.

Oderigi I, 380
Oeser, Adam Fr. . . . II, 566
Offinger, Adam . . . II, 330
Oggione, Marco d' . . I, 518
Oliver, Isaac und Peter II, 335
Olivier, Friedr. u. Ferd. v. II, 580
Olmdorf, Hans von . . II, 192
Olmo, Gio. Paolo l' . . II, 35
Onoria, Micchele . . . I, 377
Opie, John II, 479
Orbetto II, 393
Orcagna, Andrea . . . I, 331
—, Bernardo . . . I, 335, 336
Orley, Bernh. van I, 660. II, 316
Orizonte II, 532
Orrente, Pedro . . . II, 464
Orsi, Lelio II, 22
Ortolano I, 659
Os, Jan van II, 561
Ostade, Adrian van . . II, 492
—, Isaac van II, 493
Ostendorfer, Mich. . . II, 246
Osterwyck, Maria van . II, 561
Ouwater, Albert . . . II, 139
Overbeck, Friedrich . II, 579, 581

P.

Pacchiarotto, Jacopo . I, 485
Pace, Luigi de I, 611
Pacheco, Francisco . . II, 442
Padovanino, Alessandro . II, 393
Padovano, Giusto . . . I, 364
—, Giovanni I, 365
—, Antonio I, 365
Paelinck, Joseph . . . II, 576
Pagani, Gregorio . . . II, 377

Band u. Seite.

Palamedes (Stevens) . . II, 500
Palma giov., Jacopo . . II, 392
— vecchio, Jacopo . . II, 33
Palmezzano, Marco . . I, 479
Palomino y Velasco, A. . II, 465
Panetti, Domenico . . I, 435
Panicale, Masolino da . I, 393
Pannini, G. P. . . . II, 395, 557
Panselinos I, 106
Pantoja de la Cruz, Juan II, 342
Papa giov., Simone . . II, 85
— vecchio, Simone . . I, 489
Parcellis, Joh. II, 551
Pareja, Juan II, 450
Parentino, Bernardo . . I, 431
Parmigianino II, 22
Passeri, Giambatista . . II, 364
Passerotti, Bartolommeo II, 83
Passignano, Domenico da II, 377
Patenier, Joachim . . II, 321
Paterre II, 517
Pauli, Jacobus I, 362
Pellegrini, Pellegrino . . I, 655
Pennachi, Piermaria . . I, 453
Penni, Bartol. Luca . . II, 335
—, Francesco . . . I, 648
Pens, Georg . . I, 660. II, 246
Pereda, Antonio . . . II, 462
Perugino, Pietro . . . I, 466
Peruzzi, Baldassare . . II, 5
Pesello u. Pesellino . . I, 401
Pesne, Antoine II, 473
Peters, Bonaventura . . II, 551
—, Johann II, 551
Pforr, Franz II, 579
Piazza, Calisto . . I, 440. II, 53
—, Albertino I, 440
—, Martino I, 440
Pietro, Lorenzo di . . I, 352
—, Niccolà di. (Toskaner) I, 341
—, Niccolà di, (Venetianer) I, 377
—, Sano di I, 352
Pino, Marco di . . . II, 80
Pinturicchio, Bernardino I, 472
Piombo, Fra Seb. del I, 540. II, 30
Pion, Nicolas II, 146
Pippi, Giulio (vergl. Romano) I, 641
Pisanello, Vittore . . . I, 423
Pisano, Giovanni . . . I, 330
—, Niccolà I, 289
Pistoja, Fra Paolo da . I, 545
—, Lionardo I, 649
Pizzolo, Nic. I, 429
Planck, v. Augsburg . . II, 181
Poccetti II, 80
Poel, E. van der . . . II, 494
Poelenburg, Cornelius . II, 529

Band u. Seite.

Polidoro, Caldara . . . I, 650
Polydor II, 532
Pollajuolo, Antonio u. Pietro I, 419
Pomarance, il Cav. dalle II, 83
Ponte, Jacopo da . . . II, 70
Pontormo I, 551
Pordenone, G. A. Licinio da II, 56
Porta, Baccio della . . I, 541
Potter, Paul II, 543
Pourbus, Franz, d. ä. . II, 325
—. Franz, d. j. . . . II, 326
Poussin, Caspar . . . II, 531
—, Nicolaus . . . II, 467, 529
Preti, Maria II, 387
Previtali, Andrea . . . I, 454
Preyer, J. P. II, 583
Primaticcio, Fr. I, 646, 655. II, 332
Procaccini, Camillo . . II, 375
—, Ercole giov. . . . II, 376
—, Ercole vecchio . . II, 375
—, Giulio Cesare . . II, 375
Prout, Samuel II, 591
Provenzale, Marcello . . I, 309
Prudhon II, 576
Puccio, Pietro di . . . I, 340
Puligo, Domenico . . I, 551
Pupini, Biagio I, 654
Pynacker, Adam . . . II, 537

Q.

Quellinus, Erasmus . . II, 419

R.

Raibolini, Francesco . . I, 479
Raimondi, M. Ant. . . I, 660
Ramenghi, Bartolommeo I, 653
Raphael Santi I, 554
Raphon, Johann . . . II, 164
Ravestyn, Johann van . II, 420
Ravignano, Marco . . I, 661
Razzi, Gianantonio . I, 486. II, 1
Redtel, David II, 330
Regnault II, 576
Rembrandt van Ryn, Paul II, 423, 545
René von Anjou . I, 487. II, 119
Reni, Guido II, 366
Reynolds, Josua . . . II, 477
Ribalta, Francisco . . II, 463
Ribera, Gius. (Josef de) II, 385, 464
Ricci, Domenico . . . II, 64
—, Marco II, 394
Ricciarelli, Daniele . . I, 540
Riccio, Maestro . . . II, 4
—, Pietro I, 521
Richard, Fl. Fr. . . . II, 585
Richardson, Jonathan . II, 475
Ridinger, Johann Elias . II, 559

Band u. Seite.
Ridolfi, Carlo II, 393
Rigaud, Hyacinthe . . II, 473
Rinaldo Mantovano . . I, 646
Rincon, Antonio del . II, 195, 337
Ring, Hermann zum . . II, 307
—, Ludger zum, d. ä. II, 306
Rizi, Francisco II, 463
Robert, Hub. II, 555
—, Leopold II, 585
Robusti, Jacopo . . . II, 60
Rocqueplan, C. . . . II, 588
Rode, Chr. Bernh. . . II, 437
Roelas, Juan de las . . II, 442
Rogel, Maestro . . . II, 195
Romanelli, Gio. Francesco II, 394
Romanino, Girolamo il . II, 55
Romano, Giulio . . . I, 641
Romeyn, W. II, 542
Romney, George . . . II, 478
Roncalli, Cristoforo . . II, 83
Rondani, Er. Maria . . II, 22
Roos, Joh. Heinrich . . II, 542
—, Philipp II, 542
Rosa, Salvator . . . II, 388, 513
Rosenthaler, die Brüder II, 192
Rosselli, Cosimo . . . I, 407
—, Matteo II, 378
Rossi, Francesco de' . . II, 79
Rosso (de' Rossi) I, 552. II, 332
Rotari, Pietro II, 394
Rottenhammer, Johann II, 63, 331
Rottmann II, 582
Roux, Maitre II, 332
Rubens, Peter Paul II, 396, 524
Rugendas, Georg Philipp II, 501
Rugerius I, 443
Ruisdael, Jacob II, 547, 553, 555
—, Salomon II, 549
Rusuti, Phil. I, 296
Rutharts, Carl II, 558
Ruysch, Rachel . . . II, 561
Ryckaert, D. II, 494
Rysbraeck, P. II, 532

S.

Sabbatini, Andrea . . . I, 649
—, Lorenzo II, 83
Sacchi, Andrea . . . II, 366
—, Pierfrancesco . . I, 439
Sachtleven (Saftleven), H. II, 538
Saenredam, Peter . . . II, 554
Salaino, Andrea . . . I, 518
Salerno, Andrea di . . I, 649
Salimbeni, Arcangiolo . II, 80
Salmeggia, Enea . . . II, 376
Salvi, Gio. Batista . . II, 373
Salviati, Francesco de' . II, 79

Band u. Seite.
Sammachini, Orazio . . II, 83
Sandrart, Joachim von . II, 435
Sandvoort, D. V. . . . II, 433
Santa Croce, Girol. di . I, 453
Santafede, Fabrizio . . I, 650
—, Francesco I, 650
Santi, Giovanni . . . I, 477
—, Raphael I, 554
Saraceno, Carlo . . . II, 384
Sart, Corn. du II, 494
Sarto, Andrea del . . . I, 546
Sassoferrato II, 373
Savery, Roland . . . II, 522
Savoldo, Geronimo . . II, 52
Schadow, Wilhelm . II, 579, 582
Schaffner, Martin . . . II, 266
Schalken, Gottfried . . II, 511
Schedone, Bartolommeo II, 373
Scheffer, Ary II, 587
Schelfhout II, 589
Scheuffelin, Hans . . . II, 239
Schiavone, Andrea . . II, 52
—, Coreggio I, 432
Schick, Gottlieb . . . II, 571
Schinkel, Carl Friedr. . II, 584
Schirmer, Wilh. . . . II, 583
Schit, Nicolaus II, 160
Schizzone I, 660
Schnetz II, 185
Schnorr v. Carolsfeld, Jul. II, 579, 582
Schön (Schongauer), Martin II, 136, 176
Schonhofer, Sebald . . I, 225
Schöpfer, Hans . . . II, 267
Schoreel, der echte . . II, 318
—, der falsche . . . II, 297
Schotel II, 589
Schraudolph II, 582
Schrieck, O. M. van . . II, 562
Schrödter, Adolph . . II, 583
Schühlein, Hans . . . II, 170
Schut, Corn. II, 419
Schwarz, Christoph . . II, 331
Schwarz v. Rothenburg II, 191
Screta, Carl II, 435
Sebastiano, Lazzaro . . I, 458
See, M. Archer . . . II, 589
Seghers, Daniel . . . II, 561
—, Gerhard II, 420
Semenza II, 370
Semini, Andrea . . . II, 84
—, Ottavio II, 84
Semitecolo, Niccolò . . I, 376
Semolei II, 519
Sesto, Cesare da . . I, 519, 660
Severino, Lor. u. Jac. di San I, 384
Sevilla, Juan de . . . II, 452

Band u. Seite.

Siciolante, Girolamo . . II, 80
Siebert II, 584
Siena, Marco da . . . II, 80
—, Matteo da . . . I, 353
—, Michelangelo da . II, 4, 22
Sigalon II, 588
Signorelli, Luca . . . I, 420
Silvestro, Don I, 324
Simone, Fr. di Maestro I, 386
—, Maestro I, 386
Sirani, Elisabetta . . . II, 370
—, Gio. Andrea . . II, 370
Slingelandt, Peter van . II, 511
Smit, Andreas II, 552
Snayers, Peter II, 526
Snyders, Franz II, 558
Sodoma I, 486. II, 1
Sogliani, Gio. Antonio . I, 514
Sohn, Carl II, 583
Solario, Andrea . . . I, 584
—, Antonio I, 487
Solimena II, 394
Solsernus I, 276
Spada, Lionello . . . II, 373
Spadaro, Micco . . . II, 390
Spagna, Giovanni lo I, 475. II, 195
Spagnoletto II, 385
España, Juan de . I, 475. II, 195
Spelt, van der II, 561
Spinello von Arezzo . I, 338
Spranger, Bartholomäus II, 326
Squarcione, Francesco . I, 425
Stalbemt, Adrian . . . II, 523
Standaart II, 500
Stanfield, C. II, 591
Stanzioni, Massimo . . II, 386
Steen, Jan II, 495
Steenwyck, H. van . . II, 554
Stefano (Schüler Giotto's) I, 323
Stefani, Tom. degli . . I, 300
Steinbrück, Eduard . . II, 584
Stella, Jacques II, 470
Stephan, Meister, von Köln I, 242
Steuben II, 587
Stevens, Palamedes . . II, 500
Stocker, Jörg II, 173
Stothard, Thomas . . II, 480
Strozzi, Bernardo . . . II, 387
Strudel, Peter von . . II, 436
Stuerbout, Dierick . . II, 138
Suardi, Bartolommeo . I, 437
Subias, Fr. Bayeu y . . II, 567
Subleyras, Pierre . . . II, 474
Sueur, Eustache le . . II, 470
Sustermanns, Justus . . II, 435
Sutermann, Lambert . . II, 324
Swanevelt, Hermann . . II, 536

Band u. Seite.

T.

Tafi, Andrea I, 287
Tagpreth, Peter . . . II, 174
Taig, Sebast. II, 240
Talpino II, 376
Tassi, A. II, 534
Tempesta (Molyn) . . II, 537
Teniers, David, d. ä. . II, 486
—, David, d. j. . . . II, 487
Terburg, Gerhard . . II, 501
Theodorich von Prag I, 218, 220
Theotocopuli, Dom., il Greco II, 343
Thornhill, James . . . II, 475
Thulden, Theodor van . II, 419
Tiarini, Alessandro . . II, 372
Tibaldi, Pellegrino . . I, 655
Tiepolo, Gio. Batista . II, 394
Tilborg, G. van . . . II, 494
Tintoretto, Domenico . II, 63
—, Jacopo II, 60
Tischbein, Joh. Heinrich II, 437
—, Joh. H. Wilhelm . II, 571
Tisio, Benvenuto . . . I, 656
Titi, Santi II, 80
Tivoli, Rosa di . . . II, 542
Tiziano, Girolamo di . II, 51
—, Vecellio II, 36
Tobar, Alonso de . . . II, 465
Tol, Dom. van II, 511
Torbido il moro, Fr. . II, 33
Torregiani, Bartolommeo II, 390
Torriti, Jacobus . . . I, 295
Treviso, Girolamo da . I, 432
Tristan, Luis II, 460
Troy, François de . . II, 473
Tura, Cosimo I, 432
Turchi, Alessandro . . II, 393
Turner, J. M. W. . . . II, 591
Turonus I, 375
Tzanfurnari, Em. . . . I, 94

U.

Ubertini, Francesco . . I, 477
Uccello, Paolo I, 393
Uden, Lucas van . . . II, 526
Udine, Giovanni da I, 659. II, 33
—, Martino da . . . I, 453
Uggione, Marco d' . . I, 518
Ugolino da Siena . . . I, 344
Ulft, Jac. van der . . II, 554
Ulrich I, 258

V.

Vaccaro, Andrea . . . II, 387
Vaga, Perin del . . . I, 647
Valdez, Juan de . . . II, 460
Valentin, Mos. II, 384

	Band u. Seite.
Vanloo, Ch. Amadée	II, 473
—, Ch. André	II, 473
—, Jean Bapt.	II, 473
—, L. Michel	II, 473
Vanni, Francesco	II, 80
Vanucchi, Andrea	I, 546
Vanucci, Pietro	I, 466
Vargas, Luis de	II, 340
Varotari, Alessandro	II, 393
Vasari, Giorgio	II, 75, 78
Vascibracci, Ant.	II, 63
Vasco, Gran	II, 196, 343
Vasquez, Alonso	II, 443
Vecellio, Francesco	II, 51
—, Marco	II, 51
—, Orazio	II, 51
—, Tiziano	II, 36
Vecchia, Pietro	II, 394
Veen, Martin van	II, 320
Veen, Octavius van	II, 327
Veit, Philipp	II, 579, 581
Velasco, Ant. Palomino y	II, 465
Velasquez de Silva, Diego	II, 446
Velde, Adrian van de	II, 541
—, Will. v. d., d. j.	II, 552
Veneziano, Agostino	I, 661
—, Antonio	I, 338
—, Bonifazio	II, 51
—, Domenico	I, 417
—, Lorenzo	I, 377
Venius, Otto	II, 327
Venne, A. van	II, 523
Venusti, Marcello	I, 540
Verboeckhoven, A. van	II, 588
Verkolje, Nicolas	II, 511
Vernet, Carle	II, 586
—, Horace	II, 586
—, Joseph	II, 555
Verocchio, Andrea	I, 419
Verona, Jac. de	I, 366
Veronese, Paolo	II, 64
Verrio, Antonio	II, 475
Verschuring, A.	II, 500
Victor, Jan	II, 433
Vien, Jos. Marie	II, 573
Vigri, B. Caterina	I, 361
Villacis, Nicolas de	II, 450
Villadomat, Antonio	II, 465
Villegas Marmolejo, P. de	II, 341
Vinci, Gaudenzio	I, 520
—, Leonardo da	I, 495
Vincidore, Tommaso	I, 660
Vinckebooms, David	II, 486, 523
Vitale dalle madonne	I, 361
Vite, Timoteo della	I, 652
Vitringa, W.	II, 553
Vivarini, Antonio	I, 378
—, Bartolommeo	I, 441
—, Luigi	I, 442
Vlieger, Simon de	II, 552
Vliet, Joris van	II, 432
Vois, Ary de	II, 437
Volterra, Daniele da	I, 540
—, Francesco da	I, 539
Volterrano giov.	II, 379
Vos, Cornelius de	II, 418
—, Martin de	II, 326
Vouet, Simon	II, 466
Vriendt, Franz de	II, 324
Vries, J. R. de	II, 550

W.

Wach, Wilhelm	II, 583
Wächter, Eberhard von	II, 570
Walch, Jacob	II, 191
Wappers	II, 588
Wateau, Antoine	II, 516
Watelet	II, 588
Waterloo, Anton	II, 546
Weenix, Johann	II, 558
—, Joh. Baptist	II, 539
Weitsch, Friedr. Georg	II, 572
—, Joh. Friedr. Pascha	II, 568
Werff, Adrian van der	II, 437, 512
—, Peter van der	II, 437
Werinher von Tegernsee	II, 163
Werner, Joseph	II, 436
West, Benjamin	II, 478
Westall, Richard	II, 480
Weyde, Rogier van der	II, 137
Wieling, Nicolaus	II, 418
Wild, Hans	II, 173
Wilhelm, Meister, von Köln	I, 231
Wilkie, David	II, 590
Willarts, Adam	II, 551
Willeborts, Thomas	II, 418
Wilson	II, 556
Winckelmann, Johann	II, 565
Witte, Caspar de	II, 537
—, Emanuel de	II, 554
—, Livin de	II, 136
—, Peter de	II, 537
—, Peter de (Candido)	II, 326
Wohlgemuth, Michael	II, 187
Worms, Anton von	II, 301
Wouverman, Peter	II, 541
—, Philipp	II, 540
Wright, Michael	II, 475
Wurmser, Nicolaus	I, 218, 221
Wynants, Johann	II, 545

	Band u. Seite.
Z.	
Zaftleven (Zachtleven), H.	II, 538
Zagel, Martin	II, 191
Zago, Santo	II, 51
Zampieri, Domenico	II, 361
Zeitbloom, Barth.	II, 170
Zelotti, Batista	II, 70
Zenale, Bernardo	I, 436, 521
Zevio, Aldighiero da	I, 366
Zevio, Stefano da	I, 375
Zimmermann, C.	II, 582
Zingaro	I, 487
Zoppo, Marco	I, 432
—, Rocco	I, 477
Zorg, H.	II, 494
Zuccaro, Federigo	II, 81
—, Taddeo	II, 81
Zurbaran	II, 444

Staatliche Bibliothek Bamberg

Druck von **Humblot und Comp. (J. Dræger)** in Berlin.

Druckfehler und Verbesserungen.

Bd. I S. VIII (Vorrede) Z. 8 v. o. st. Ueber l. Neben.
„ „ „ 4 Z. 1 v. u. st. Nun l. Nur.
„ „ „ 114 „ 9 „ „ „ Louvre l. Königl. Bibl. zu Paris.
„ „ „ 301 „ 14 „ o. „ Momesse'schen l. Manesse'schen.
„ „ „ 337 „ 6 „ u. „ die l. di.
„ „ „ 365 „ 10 „ o. „ Fila l. Fina.
„ „ „ 366 „ 25 „ „ „ diesen l. jenen.
„ „ „ 469 „ 8 „ u. „ nuovä l. nuova.
„ „ „ 483 „ 20 „ o. „ Meise l. Weise.
„ „ „ 510 „ 7 bis 9 sind die Worte „Das Porträt — hieher“ zu streichen.
„ „ „ 545 „ 5 v. u. st. Paola l. Paolo.
„ „ „ 569 „ 17 „ o. „ Derbyshire l. Staffordshire.
Bd. II. „ 31 „ 17 „ „ „ S. Niccolo l. S. Niccolo zu Treviso.
„ „ „ 33 „ 9 „ „ „ dem Studj l. den Studj.
„ „ „ 64 „ 10 „ „ „ Giambastia l. Giambatista.
„ „ „ 158 „ 16 „ „ „ einer l. von einer.
„ „ „ 304 „ 3 „ u. „ Rathhaussaal l. Rathhaussaal zu Wesel.
„ „ „ 553 „ 8 „ „ „ Beck l. Beek.

SBB013401536637

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kugler, Franz, / Burckhardt, Jacob, / Blomberg, Hugo <<von>>,

Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen

Bd.: 2

Berlin 1847

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.95(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716699-9